بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرمـــــوك

كليـــــة الآداب

قسم اللغة العربيـــة

التلقي عند شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين

إعداد الطالبة

مرام محمد رضوان المومني

إشراف أ.دكتور

موسى ربابعة

١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م

التلقي عند شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين

إعداد الطالبة

مرام محمّد رضوان المومني

بكالوريوس لغة عربية من جامعة مؤتة ٢٠٠٣

قُدِمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير من جامعة اليرموك في

اللغة العربية تخصّص أدب ونقد

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور موسى ربابعة	....	رئيساً وعضـــــواً
الأستاذ الدكتور قاسم المومني	....	عضـــــــواً
الأستاذ الدكتور محمود درابسة	....	عضـــــــواً
الأستاذ الدكتور زهير منصور	....	عضـــــــواً

١٤٢٧هـ/٢٠٠٦م

الإهداء

إلى من تقع الجنة تحت قدميها ...

إلى الشمعة التي احترقت لتضيء على غيرها ...

إلى من فارقت الحياة وفي نفسها أمل ...

إلى أمي ... رحمها الله

إلى من غرس في نفسي حب العلم والسعي من أجله ...

إلى والدي حفظه الله

إلى رفقاء الدرب ...

إخوتي وأخواتي ...

إلى الأمل في هذه الحياة ...

"كنـــــــــــــــــــــــــــــــــرة"

فهرس المحتويات

الملخّص

التّلقي عند شرّاح أرسطو من الفلاسفة المسلمين

إعداد الطالبة

مرام محمد رضوان المومني

إشراف الأستاذ الدكتور

موسى ربابعة

تبحث هذه الدراسة في واحدة من أهم قضايا الفكر الفلسفي اليوناني، ألا وهي قضية التلقي.

وقد اهتمت هذه الدراسة ببيان أثر هذه القضية على الفلاسفة المسلمين، الذين شرحوا أعمال أرسطو.

وتأتي أهمية هذه الدراسة ببيان أهم التحولات التي طرأت على قضية التلقي. إذ أنها كانت عند الفلاسفة اليونان بعامة وأرسطو بخاصة، تمثل فكرة فلسفية يونانية وعندما انتقلت إلى الفلاسفة المسلمين من شرّاح أرسطو (الفارابي وابن سينا وابن رشد)، أصبحت فكرة نقدية عربية.

وقد جاءت الدراسة في خمسة فصول:

الفصل الأول: الغرابة :

- مفهوم الغرابة عند أرسطو
- مفهوم الغرابة عند الفلاسفة المسلمين
- الغرابة اللفظية
- الغرابة التركيبية
- الغرابة سمة شعرية

الفصل الثاني: التعجيب :

- مفهوم التعجيب عند أرسطو
- مفهوم التعجيب عند الفلاسفة المسلمين
- مصادر التعجيب

الفصل الثالث: اللذة :

- مفهوم اللذة عند أرسطو.
- مفهوم اللذة عند الفلاسفة المسلمين
- مرادفات الذة
- مصادر اللذة

الفصل الرابع : التطهير :

- مفهوم التطهير عند أرسطو
- مفهوم التطهير عند الفلاسفة المسلمين

الفصل الخامس: وسائل التلقي :

- التغيير
    - التشبيه
    - الاستعارة

- الوزن والموسيقى
  - علاقة الوزن بالموسيقى
  - علاقة الوزن بالمعنى
- الطبيعة الحسية للتخييل عند أرسطو
- الطبيعة الحسية للتخييل عند الفلاسفة المسلمين

وبقي أن نقول أن كتب أرسطو في الفلسفة والأدب، ما زالت بحاجة إلى الكثير من البحث والدراسة، فهي ما زالت تحوي في أعماقها الكثير من الأفكار والقضايا أو النظريات التي تنتظر من يخرجها إلى حيز الوجود، للإفادة منها في مجال النقد العربي.

المقدمة

يعد الفلاسفة المسلمون من شرّاح أرسطو (الفارابي، وابن سينا، وابن رشد) من أهم أعلام الفلسفة الإسلامية الذين أتيحت لهم فرصة الاطلاع على الثقافة اليونانية عامة، وعلى الأعمال الفلسفية الأرسطية خاصة، وذلك عن طريق التمازج الثقافي والحضاري بين الإسلام وبين ثمرات الفكر الفلسفي اليوناني.

وتمثل قضية التلقي واحدة من أهم القضايا الفكرية والفلسفية التي ظهرت عند هؤلاء الفلاسفة؛ كونها تطرح نفسها كقضية فلسفية نقدية تنماز بأصالتها وما فيها من جديد.

وتتأتى أهمية التلقي كون المتلقي يمثل الغاية والهدف من العملية الإبداعية، فضلاً عن دوره الأساسي والفاعل في تقييم العمل الإبداعي والحكم عليه، سواء أكان ناجحاً أم غير ناجح.

وقد جاءت معالجة الفلاسفة لهذا الركن من أركان العملية الإبداعية — المتلقي — متداخلة مع أركانها الأخرى، حيث نظروا إلى المنشئ والنص والمتلقي نظرةً متكاملة، إذ أن التلقي يبدأ من مخيلته، ليعود إلى مادة الشعر محللاً ومركباً في مدركاتها وعناصرها ليصل إلى المبدع عبر عملية تشكيلية لعمله الفني — تخيله —.

فلم يعد المتلقي مستهلكاً فحسب، و لم تعد العلاقة بينه وبين المبدع مجرد علاقة بين منتج ومستهلك، بل تعدت ذلك إلى حدود المشاركة والتفاعل لخلق عمل إبداعي ناجح يحرّر المتلقي من سلطة النص، ويجعله قادراً على ولوج العمل الإبداعي والاندماج فيه؛ مما ينبني عليه أن شكلت قضية التلقي لدى الفلاسفة المسلمين موضوع درس اعتمدوا فيه في المقام الأول على أرسطو، الذي ظهرت على يديه تلك القضية بشكل

بيّن وواضح من خلال كتبه، موافقينه فيما جاء به، مع مخالفتهم إياه في بعض آرائه الفلسفية.

وتتجلى الفكرة المحورية في هذه الدراسة في أن أرسطو درس التلقي ضمن ميدان الفلسفة والمنطق، ونتيجة لحركة الترجمة من اليونانية إلى العربية، أطلع الفلاسفة المسلمون، اطلعوا على أعمال أرسطو الفلسفية، فأخذوا يتدارسونها ويتفهمونها، ويفيدون منها، مع حرصهم على إبقاء الشخصية العربية الإسلامية حاضرة.

وكما كان هؤلاء الفلاسفة شرّاحاً لأرسطو، حيث شرحوا أعماله الفلسفية والمنطقية وغيرها، وقدموا لها ملخصات، واطّلعوا عليها بما فيها من نظريات فلسفية تمثلوها تمثلاً جيداً، كان من الطبيعي أن يطلعوا على نظرية التلقي الموجودة في كتبه، وأن يعجبوا ويتأثروا بها. ومما يدل على هذا التأثر التأثير أنهم نقلوا تلك الفكرة الفلسفية الأرسطية إلى كتبهم، فظلت عندهم تدور في الفلك الأرسطي الفلسفي، معبرين عنها بما يتواءم مع مفاهيمهم وتصوراتهم الخاصة، وما يتواءم كذلك مع دينهم وعصرهم وواقعهم.

فعلى الرغم من وقوع الفلاسفة تحت التأثير الأرسطي، إلا أنهم لم ينقلوا عن أرسطو نقلاً، إذ تعلموا آراءه وتمثلوها على نحو خاص ووظّفوها في إقامة وجهة نظرهم التي يتميزون بها، ووضعوها في صورة جديدة. وأدخلوها في نظام فكري جديد، ووجهوها وجهات جديدة تتناسب مع روحهم وتفكيرهم الفلسفي.

ومن هنا تكمن أهمية هذه الدراسة في استيعابها الفلسفي لكتب أرسطو، وفي إخراج هذه القضية — التلقي — التي كانت دفينة في كتب أرسطو الفلسفية كالنفس والمنطق إلى حيز الوجود.

كما تكمن أهمية هذه الدراسة كذلك في كونها تلقي الضوء على التحـولات في قضية التلقي، ففي حين كانت هذه القضية عند أرسطو لا تتعدى الأطـر الفلـسفية، لكنها ما أن انحدرت إلى الفلاسفة المسلمين واطلعوا عليها حتى تحولت عندهم من قضية فكرية فلسفية إلى قضية بلاغية نقدية.

وأول هؤلاء الشرّاح الفارابي "ت ٣٣٩هـ" فالفارابي واحد من شرّاح أرسطو الذين تأثروا به تأثراً مباشراً، فكتبه كانت تنهل أفكارها وقضاياها من النبع اليوناني عامة ومن أرسطو خاصة، وكان منها قضية التلقي. وما جاء به الفارابي لم يخرج عـن الحـدود الأرسطية، بل كان شرحاً، وتحليلاً ونقداً وتعليقاً، وتلخيصاً، وتفسيراً للآراء الفلـسفية الأرسطية، مما كان له دوراً كبيراً في إثراء الدراسات العربية الفلسفية منها والنقديـة، ولذلك أطلق على الفارابي "المعلم الثاني" بعد المعلم الأول "أرسطو".

أما ابن سينا "ت ٤٢٨ هـ" فهو كسابقه — الفارابي — لم يخـرج عـن الحـدود الأرسطية، حيث كان واحداً من أولئك الذين أداروا رحا فكـرهم وفـق المنظومـة الأرسطية. لكنه يختلف عن الفارابي بأنه كان أكثر فهماً لكتب أرسطو منه، والـدليل على ذلك كتابه "الشفاء"، والذي يشتمل على تلخيصات واسعة وشـاملة للفلـسفة الأرسطية كالمنطق، وعلم النفس، وغيرها من الأعمال الأرسطية.

لقد أعجب ابن سينا بقضية التلقي وتأثر بها، فأصبحت جـزءاً أساسـياً مـن اهتماماته الفلسفية، مع إجراء التعديلات عليها بما يتواءم والثقافة الإسلامية والعربيـة. فجاءت كتبه سواء التي شرح بها كتب أرسطو أو التي ألفها، مليئة بالحديث عن تلـك القضية.

أما آخر الفلاسفة المسلمين فهو ابن رشد "ت ٥٩٥هـ". ذلك الفيلسوف الذي انكبّ على شرح كتب أرسطو بدقة متناهية، فشرح جميع كتبه، فكان له على أرسطو

ثلاثة شروح: الأكبر، والأوسط، والأصغر. حتى صار يعرف في القرون الوسطى باسم الشارح (*Commenter*).

ولما كان ابن رشد مطلعاً على أعمال أرسطو وشارحاً لها، بل أنه كان ينماز عن سابقيه – الفارابي وابن سينا – بشرح أعمال أرسطو ككل، فقد كان من الطبيعي أن يطلع على ما جاء به المعلم الأول في كتبه الفلسفية فيما يخص التلقي، موافقاً، ورافضاً، ومعدلاً فيها، بما يتوافق وتحقيق أهداف مذهبه هو الآخر.

وبالجملة، فقد سعى الفلاسفة المسلمون من شرّاح أرسطو (الفارابي، وابن سينا، وابن رشد) إلى إقامة جسور ثقافية توصلوا من خلالها إلى الاطلاع على كتب أرسطو، والتي تناولوها بالشرح، والتحليل، والنقد، والتعليق، والتلخيص، والتفسير، واطلعوا على مكنوناتها الفلسفية، ومنها نظرية التلقي التي أثارتهم فأعجبوا بها، ونقلوها من الفلسفة إلى ميدان النقد بأوسع أبوابه.

وقد اعتمدت هذه الدراسة على دراسات سابقة لهذا الموضوع من مثل:

- دراسة ألفت عبد العزيز الروبي في كتابها: "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين". حيث تعرضت للحديث عن موضوع التلقي من خلال رصدها لجهود الفلاسفة المسلمين في مفاهيمهم وتصوراتهم للشعر، وطبيعته، وأشكاله، وأداته، ووظيفته، محاولة بناء نظرية متماسكة من مجمل ذلك، معتمدة على ما خلفه الفلاسفة المسلمون من مؤلفات وشروح وتلخيصات لأعمال أرسطو.
- دراسة محمد لطفي اليوسفي في كتابه "الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب وما أنجزوه وما هفوا إليه"، وقد عرض فيه للغرابة والغموض، وبين علاقتهما بالتعجيب والتخييل، وقد التفت اليوسفي إلى علاقة الغرابة بالتلقي وهي عنده "العنصر الرئيس الذي تنهض عليه الإثارة".

- دراسة محمد المبارك في كتابه "استقبال النص عند العرب" وتحدث فيها عن بعض الإشارات التي تخص التلقي وفعل الاستقبال لديه، والتي جاءت مبثوثة في الفصل الرابع المعنون بـ "القراءة"، والفصل الخامس المعنون بـ "التأويل".
- إلا أن منبع الدراسة الأساسي كان مرتكزاً في المقام الأول على كتاب "فن الشعر" لأرسطو، يرفده في ذلك كتاب "الخطابة" لأرسطو، والشروحات التي قدمها الفلاسفة المسلمون لأعمال أرسطو الفلسفية بدءاً بالفارابي، ثم ابن سينا، وابن رشد.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تقسم إلى خمسة فصول:

أما الفصل الأول فيبحث مفهوم الغرابة عند أرسطو، وآلية انتقالها إلى الفلاسفة المسلمين، وعلاقتها بالوضوح من جهة والابتذال من جهة أخرى، فضلاً إلى الحديث عنها بوصفها سمة شعرية ذات أثر فعال في التأثير على المتلقي.

وعرض الفصل الثاني لمفهوم التعجيب عند أرسطو وعند الفلاسفة المسلمين، وعلاقته بالتلقي لأن يصف الأثر السيكولوجي الذي يتركه الشيء المتعجب به في نفس المتلقي، كما عرض لمصادر التعجيب، وأثر التعجيب في المتلقي.

وخصص الفصل الثالث لدراسة مفهوم اللذة، فعرض بداية للذة بوصفها إحدى مهام الشعر الأساسية، وعرض بعد ذلك لمرادفات اللذة عند الفلاسفة المسلمين، ثم عرض لمصادر اللذة وتأثيرها في المتلقي.

أما الفصل الرابع فقد وقف على مفهوم التطهير، بوصفه مهمة من المهام المنوطة بالعملية الشعرية. فعرض للأصول الأولى للتطهير، حيث نما وترعرع في رحاب الفلسفة اليونانية، ثم عرض للآلية التي تحدّر بها إلى الفلاسفة المسلمين. ومن ثم درس الكيفية التي

تعامل بها الفلاسفة مع هذا المفهوم سواء بالقبول أو الرفض أو التعديل بما يخدم قضية التلقي عندهم.

وخصص الفصل الخامس والأخير لدراسة وسائل عملية التلقي. وقد اقتضت طبيعة الدراسة إيجاد هذا الفصل لكي تدلل على أن التلقي صورة بلاغية نقدية، الأمر الذي من شأنه التدليل على أن الإرث الفلسفي بعامة، والتلقي بخاصة. كان له بصماته الواضحة على النقد العربي. وقد عرض هذا الفصل لوسائل عملية التلقي والتي تمثلت عند الفلاسفة المسلمين بـ"التغيير" و"الوزن"، ثم عرض بعد ذلك للوزن وعلاقته بالموسيقى من جهة، وبالمعنى من جهة ثانية، وأثر ذلك في التأثير على المتلقي.

وخلصت الدراسة إلى خاتمة تطرقت لأبرز النتائج التي توصلت إليها.

وبعد ... فلا يسعني إلا أن أشكر أستاذي الدكتور موسى ربابعة الذي تفضل بالإشراف على هذه الدراسة، ولم يأل جهداً في مساعدتي وتوجيهي، طوال فترة الدراسة، فأخذت من ملاحظاته القيمة، مما كان له أثر بين في إنجاز هذه الدراسة على صورتها الحالية.

كما أتوجه بوافر الشكر وجزيل الامتنان للجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور زهير المنصور الذي تجشم عناء السفر والقراءة لمناقشة هذه الدراسة، وبذل الإرشاد والتوجيه لإخراجها بشكل دقيق. والأستاذ الدكتور قاسم المومني الذي كان لي شرف التلمذة على يده، والإفادة من علمه، والأستاذ الدكتور محمود درابسة، الذي تفضل بقبول قراءة هذه الدراسة ومناقشتها. ومنحهم جميعاً ثقة القبول.

إليهم جميعاً أتقدم بالشكر والامتنان، آخذة بملاحظاتهم وتوجيهاتهم، راجية من الله -تعالى- أن أكون قد حققت شيئاً من بعض أهداف الدراسة وبه أستعين.

والله ولي التوفيق

الفصل الأول

الغرابة

١- الغرابة عند أرسطو.

٢- الغرابة عند الفلاسفة المسلمين.

٣- الغرابة سمة شعرية.

تشكل الغرابة مظهراً أساسياً من مظاهر الإجراء الأسلوبي الذي يعتمده المبدع لإثارة وعي المتلقي، وقد كان للغرابة أثر واضح في الكشف عن جماليات النص الشعري، وأولاها النقاد قديماً وحديثاً أهمية كبيرة ولذلك لا بدّ من معالجتها والكشف عن أثرها في نفسية المتلقي.

الغرابة عند أرسطو:

أشار أرسطو في كتابة "فن الخطابة" و"فن الشعر" إلى مفهوم الغرابة. وذلك من خلال عرضة لكيفية التعامل مع الأسلوب الأدبي. والذي شدد فيه على ضرورة توافر عنصر الوضوح؛ حيث يرى أن الوظيفة المحورية له هي التفهيم. لكنه في الوقت نفسه لم يغفل ضرورة تجنب الابتذال في القول "فالصفة الجوهرية في القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة"(١).

وقد قدم أرسطو الإجراءات التي من شأنها أن تحفظ للأسلوب الأدبي هذه الخاصية، دون وقوعه في الابتذال والسوقية. حيث تمثل الإجراء الأول بتوظيف ألفاظ غريبة عن الاستعمال المألوف، والتي تلعب دوراً مهماً في بث أجواء الغرابة على النص الأدبي، والسمو به عن الابتذال والسوقية، فتكون بذلك قد أسهمت في إيجاد سمة فنية جمالية للنص، حيث يقول أرسطو بأن اللغة "تكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً غريبة عن الاستعمال الدارج : وأقصد بذلك : الكلمات الغريبة (الأعجمية)، والمجاز، الأسماء الممدودة (المطولة)، وبالجملة كل ما هو مخالف للاستعمال الدارج"(٢).

وعن غرابة اللفظة الأعجمية يقول : "أعني بالاسم الشائع ما يستعمله كل منا، وبالاسم الغريب ما يستعمله الآخرون حتى أن الاسم الواحد يمكن أن يكون اسماً شائعاً

---

(١) طاليس، أرسطو : فن الشعر، ترجمةعبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣، ص ٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٦١.

أو اسماً غريباً، ولكن عند نفس الناس فالاسم (سجنون) شائع بين أهالي قبرص وغريب بيننا"(١).

أما باقي الإجراءات الأسلوبية فتتمثل بالوسائل التعبيرية من إيجازات وتطويلات ومجازات - والمتمثلة في قوله : "وأعظم العوامل أثراً في إيجاد الوضوح في القول دون الوقوع في الابتذال التطويلات والإيجازات والتغييرات في الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير متبذل، ومن حيث إنّها هي ما يستعمل، فيبقى الوضوح مكفولاً(٢).

وفي موضوع آخر نجده يعرض لهذه الإجراءات متمثلة بما كان "شائع أو غريب أو مجازي أو حيلة أو مخترع أو مطول أو موجز أو معدل"(٣).

ومن هنا، فالغرابة -عند أرسطو- سمة فنية، من شأنها الارتقاء بالأسلوب الأدبي، هذا بالإضافة لما لها من أثر قوي في إثارة دهشة المتلقي وإحداث المتعة والتعجب والمسرة في نفسه -حيث إنّ الإنسان بطبيعته ميال لكل ما هو غريب، وغير مألوف فهي "تسمو بالأسلوب وتزينه؛ وذلك لأن البعد عما هو مألوف من شأنه أن يجعله أرفع قدراً، وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين، ولهذا ينبغي أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة؛ لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع"(٤).

وتأسيساً على ذلك، ففنية الغرابة تتمثل في إخراجها القول على غير مخرج العادة، مما يترتب عليه تأثير جمالي في نفس المتلقي الذي يشعر تجاه هذه الظاهرة -الغرابة- كما

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٥٨.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٨.

(٤) أرسطو طاليس : فن الخطابة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦، ص ١٩٦.

يشعر الناس تجاه الغرباء الذين يشاهدهم للوهلة الأولى حيث يشعرون تجاههم شعوراً تنتابه الدهشة ويعتريه التعجيب.

إذن، فأرسطو يعي ما للصورة الفنية من تأثير في إغناء الأسلوب الأدبي، وذلك بوصفها انحرافاً أو عدولاً عما هو معتاد من القول المعتمد على التعبير المباشر إلى تقنيات أسلوبية مغايرة ومختلفة. فانزياح الصورة عن الوضع المباشر للغة هو الذي يولد الغرابة للنص.

وفي حين نجد أرسطو يؤكد أهمية وجود سمة الغرابة في النص الشعري لما له من فعالية في الارتقاء به عن اللغة العادية المباشرة والمألوفة، وبالتالي التأثير في المتلقي. نجده في الوقت نفسه يؤكد على أن الشاعر يجب أن يكون معتدلاً في إدخال هذه الإجراءات المغربة في ا لنص الشعري؛ لأنه "إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع لجاء إما ألغازاً أو أعجمياً؛ ألغازاً إذا تركب من مجازات، وأعجمياً إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة)" (١).

إضافة إلى أن "استعمال المجازات والكلمات الغريبة ....الخ في غير محلها يؤدي إلى نفس النتيجة التي يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً"(٢). بدلاً من النتيجة التي وظف المجاز أصلاً لتحقيقها.

وعليه، فالغرابة –عند أرسطو– سمة شعرية، يختص بها الشعر، كما لهذه الزائنة الجمالية من دور مهم في مساعدة الشعر على القيام بوظيفته التأثيرية، المتمثلة بالتعجيب والدهشة والإمتاع.

---

(١) أرسطو طاليس : فن الشعر، ص ٦١.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٢.

ولذلك، نجد أرسطو يتحرز من توظيفها في النثر، لما لذلك من تعارض مع الهدف الذي يرمي النثر لتحقيقه، وهو إيصال الحقيقة للمتلقي وإقناعه بها. ومن هنا فهو بحاجة للإقناع والتبيين والإفهام لا للإغراب وإثارة الدهشة والتعجيب.

الغرابة عند الفلاسفة المسلمين :

تعد الغرابة عند الفلاسفة المسلمين سمة فنية، لها وظيفة جمالية، هي الارتقاء بالأسلوب الأدبي، وإبداعية يتوسل بها المبدع لإحداث الهزة لدى المتلقي، نتيجة لما يولده استخدامها من اللذة والدهشة في نفسه[1]. وقد جاء تصور الفلاسفة للغرابة ضمن إطارين.

الإطار الأول :الغرابة اللفظية:

وتركز على تصور الفلاسفة للفظة الغريبة[2]، وبيان ما ينبثق عنها من أنواع، إضافة إلى بيان مالها من دور هام في إيجاد الغرابة المعنوية للنص الشعري.

حيث يرى الفارابي إنّ لهدف الأساسي للشعر هو التخييل، ومن ثم إحداث التأثير في نفس المتلقي، بأن يقبل على فعل ما، أو يكف عن فعل ما، مما يدفعه إلى اتخاذ وقفة سلوكية تجاه الشيء الذي خيل له فيه.

---

(١) ربابعة، موسى : الأسلوبية : مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن-إربد، ط١، ٢٠٠٣، ص ٦٩.

(٢) "الغرابة والتغريب والإغراب، مصطلحات تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وهي قد ترد في كتب النقد الأسلوبية، ولها من الدلالات ما يقترب بها من مفهوم الانزياح، ولعل التغريب (Demilitarization) أقواها صلة بالانزياح". انظر : ويس، أحمد: الانزياح وتعدد المصطلح، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد ٣، ١٩٩٧، ص ٦٩، ويرى حسن ناظم أن جميع المفاهيم التي ترتبط "بالانزياح والانحراف والعدول تنطوي تحت تسمية واحدة هي نظرية البعد، أي البعد عن النثر من خلال خرقه النظام اللغوي". انظر : ناظم، حسن : مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١١٧.

هكذا، يكون التركيز في الشعر على اللغة -الألفاظ الغريبة- المستخدمة فيه، والتي ينبغي أن تكون مؤثرة في المتلقي. ومن هذا المنطلق، فقد أشار الفارابي إلى وجود مستويين للغة :

أولاً : المستوى الحقيقي : يختص باللغة العلمية والبرهانية، وفيه توظف الألفاظ بما وضع لها من معانٍ حقيقية.

ثانياً : المستوى المجازي :والذي تختص به اللغة الشعرية، وتتجاوز فيه الألفاظ المعاني الحقيقية التي وضعت لها في الأصل إلى معانٍ مغايرة ومختلفة عنها، ويقول الفارابي في ذلك : "فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جعلت علامات لها، فصارت واحد لواحد، وكثير لواحد، أو واحد لكثير، وصارت راتبة على التي جعلت دالة على ذواتها، صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوّز في العبارة بالألفاظ، فعبر بالمعنى بغير اسمه الذي جعل له أولاً، وجعل الاسم الذي كان المعنى ما راتباً له على ذاته عبارة عن شيء آخر متى كان له به تعلق، ولو كان يسيراً إما لشبه بعيد، وإما لغير ذلك، من غير أن يجعل ذلك راتباً للثاني دالاً على ذاته. فيحدث حينئذ الاستعارات والمجازات والتجوز بلفظ معنى ما عن التصريح بلفظ المعنى الذي يتلوه متى كان الثاني يفهم من الأول. وبالألفاظ معان كثيرة يصرّح بألفاظها عن التصريح بألفاظ معان أخر إذا كان سبيلها أن تقترن بالمعاني الأولى متى كانت تفهم الأخيرة مع فهم الأولى، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم الشعرية قليلاً قليلاً"(١).

---

(١) الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان : الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٤١.

وبذلك، تكون اللغة عند الفارابي ذات مستويين دلاليين، ينظر من خلال المستوى الثاني منهما -المجازي- إلى الشعر بأنه صناعة تخييليه قائمة على استخدامها الشعري للغة الذي يخرج بالألفاظ عن الاستخدام الحقيقي لها، حيث إنّ مثل هذه الألفاظ -الغربية-. "لا تستعمل في شيء من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة والشعر"(١).

ويقسم ابن سينا اللفظ الدال في اللغة إلى قسمين :فهو إما "حقيقي ومستولٍ"(٢)، وإما غريب، والذي يقسمه بدوره إما إلى "لغة، وإما زينة، وإما موضوع، وإما منفصل، وإما متغير"(٣).

وعليه يقسم ابن سينا الاسم الغريب إلى :

١-اللغة :

و"هي اللفظ الذي تستعمله قبيلة وأمة أخرى وليس من لسان المتكلم، وإنما أخذه من هناك ككثير من الفارسية المعربة بعد أن لا يكون مشهوراً متداولاً قد صار كلغة القوم"(٤). وأهم ما توظف به اللغة عند ابن سينا هو إحداث "...الإغراب والتحسيير والرمز"(٥).

٢-الاسم المنقول :

وهو "أن يكون الوضع والتواطؤ على معنى وقد نقل عنه إلى معنى آخر من غير أن صار كأنه اسمه صيرورةً لا يميز معها بين الأول والثاني فتارة تنتقل من الجنس إلى النوع، وتارة من النوع إلى الجنس، وتارة من نوع إلى نوع آخر، وتارة إلى منسوب إلى شيء

---

(١) الفارابي : كتاب في المنطق، العبارة، تحقيق محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص ٢٣.

(٢) ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله : فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣، ص ١٩٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٥) المصدر نفسه، ١٩٢.

من مشابهة في النسبة إلى رابع"(1). ويمثل عليه "بقولهم" للشيخوخة "إنها" مساء العمر" أو "خريف الحياة"(2).

٣-الاسم الموضوع المعمول :

وهو الاسم الذي يخترعه الشاعر ويضعه ويكون أول من وظفه(3)، ويمثل عليه : بالاسم "انطلاخيا"(4).

٤-الاسم المنفصل والمختلط :

هو الاسم "الذي احتيج إلى أن حرّف عن أصله بمد قصر، أو قصر مد، أو ترخيم أو قلب. وقيل إنه الذي يعسر التفوه به لطوله أو لتنافر حروفه واستقصائها على اللسان أو بحال اجتماعهما، والأول هو الصحيح"(5).

٥-الاسم المتغير :

هو الاسم المستعار والمشبه(6).

٦-الاسم المستعمل للزينة :

و"هي اللفظة التي لا تدل بتركيب حروفها وحده، بل بما يقترن به من هيئة نغمة ونبرة وليست للعرب"(7).

ويرى ابن سينا أن هذه الأسماء تخص لغة الشعر وحدها لخروجها عن المألوف بقصد التخييل والإغراب، بخلاف الألفاظ الحقيقية التي تخص النثر، حيث إنها تهدف إلى الإفهام

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، ص ١٩٢.
(٢) المصدر السابق، ص ١٩٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٢.
(٤) ومعناها اللغوي : القوة المحركة، النشاط، الطاقة، الفاعلية، انظر : ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.
(٥) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.
(٦) المصدر السابق، ص ١٩٣.
(٧) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

والتوضيح. يقول ابن سينا : "وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، فلذلك يتضاحكون بالشعراء إذا أتوا بلفظ مفصّل أو أتوا بنقل أو استعارة يريدون الإيضاح، ولا يستعمل شيء منها للإيضاح"(١).

ويتفق ابن رشد مع سابقه في تصنيفه للألفاظ الدالة في اللغة، فيقول : "فكل اسم فهو حقيقي أو (مستول) وإما دخيل في اللسان، وإمّا منقول نادر الاستعمال، وإما مزين وإما معمول، وإما معقول، وإما مفارق وإما مغير"(٢).

والألفاظ الغريبة عنده تنقسم إلى :

١- الاسم الدخيل : ويعني به الاسم الأعجمي. وهو الذي يكون لأمة أخرى فيدخله الشاعر في شعره، ويمثل عليه بـ : الاستبرق، والمشكاة(٣).

٢- الاسم النادر المنقول : ويعني به نقل اسم غريب، وذلك بأن يكون :

أ- من نوع الجنس من مثل : تسمية القتل موتاً.

ب- من الجنس إلى النوع من مثل : تسمية الحركة نقلة.

ج- من نوع إلى نوع آخر من مثل : تسمية الخيانة سرقة(٤).

د- "أن ينقل شيء منسوب إلى ثانٍ إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع مثل نسبة الأول إلى الثاني —مثل ما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة عشية العمر ويسمى العشية بشيخوخة النهار، وذلك أن نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار"(٥).

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.

(٢) ابن رشد، أبو الوليد : تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبدالمجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ١١٣.

(٣) المصدر السابق، ص ١١٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١٣-١١٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ١١٤.

٣- الاسم المرتجل : وهو الاسم الذي يكون الشاعر أول من استعمله[١].

- ويمثل عليه بقول أبي الطيب :

إذا كان ما تنويه فِعْلاً مضارعاً   مضى قبل أن تُلقى عليه الجـــوازمُ

- تصريف لم يستعمل من قبل من مثل :

تفـــاوح مِـــسْكَ العانيـــاتِ ورَنْــدُهُ[٢]

٤- أ-الاسم المفارق : "... وظاهر كلامه أنه اسم كان يؤلف عندهم من مقـــاطع محدده"[٣].

ب- الاسم المعقول:"وظاهر كلامه أنه الاسم المحرف بالنقصان -مثل الأسماء المرخمة عندنا"[٤].

ج- الاسم المغير:وهو الاسم المستعار :

- من التشبيه، من مثل : تسميتهم الكوكب نسراً.

- من الضد، من مثل : تسميتهم الشمس جَوْنة.

- من اللازم من مثل : تسميتهم الشحم ندا والمطر سماء[٥].

ويرى ابن رشد مثل ابن سينا أن "أفضل القول في التفهيم إنما هو القول المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحد، وهذه الأقاويل إنما تؤلف من الأسماء المشهورة المبتذلة، وهي التي سماها فيما قبل الحقيقة وتسمى المستولية والأهلية"[٦].

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٧.
(٢) المصدر السابق ، ص ٢٣٧.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٧.
(٥) المصدر نفسه، ص٢٣٨.
(٦) المصدر نفسه، ص١١٥.

ويؤكد على هذه الفكرة في موضع آخر يقول فيه : "وأما الألفاظ المستولية فإنها تجعل القول محققاً، وليس تخيل فيه معنى زائداً"(١).

لكن هذا لا يعني أن ابن رشد يحصر استخدام الأسماء الغريبة في الشعر كما رأى ابن سينا، فهو يرى أن وجود هذه الأسماء –الغريبة– في الخطابة يمكن أن يكون نافعاً في مساعدة الخطيب على إقناع المتلقين –السامعين– ويقول في ذلك :"والخطباء ربما استعملوا أثناء خطبهم التغييرات الشعرية، أعني البعيدة، فيوهم من ليس له بصر بالفرق بين التغيير الشعري والخطبي أن ذلك الفعل الصادر عن ذلك التغيير هو فعل الأقاويل الخطبية، وليس الأمر كذلك، وإنما مثال ذلك من يخلط سقيونيا بشراب الورد، فإذا أسهل ذلك الشراب، أوهم أن ذلك الإسهال إنما كان عن فعل شراب الورد عند من لا معرفة له بقوة الورد"(٢).

وعليه، يكون استخدام الأسماء الغريبة في الخطابة هو فقط من باب الترويج للمعنى المراد، الذي يسعى الخطيب إلى إبلاغه للمتلقين –السامعين– وإقناعهم به.

وبذلك تكون وظيفة الاسم الدال الغريب في الخطابة –عند ابن رشد– إثارة السامعين، وتحريك نفوسهم للإقبال على شيء ما، وهو الإقناع.

هكذا، فالغرابة اللفظية تساهم في إثراء النص الأدبي فـ "اللغة (اللفظة الغريبة) تستعمل للإغراب والتمييز والرمز والنقل أيضاً كالاستعارة...، وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب"(٣).

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٥٤٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٤٣-٥٤٤.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.

إضافة إلى "أنها تخيل في المعنى رفعة أو خسّة، وبالجملة أمراً زائداً على مفهوم اللفظ، مثل غرابة اللفظ فإنها تخيّل غرابة المعنى، وكذلك فخامته تخيل فخامة المعنى"(١).

وحتى يكون للأسماء الغريبة دور إيجابي في النص الشعري، يلح ابن رشد على ضرورة الاعتدال في استخدامها فيه فيتم توظيف الألفاظ المستولية (الحقيقية) حيث يريد الشاعر الإيضاح، وتوظيف الألفاظ الغريبة حيث يريد التعجيب والإدهاش، حتى لا يتحول النص الشعري إلى لغز مستغلق، فيقول ابن رشد : "والأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر – أعني المنقولة الغريبة والمغيرة واللغوية– لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغواً، ولذلك كانت الألغاز والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة– أعني بالغريبة المنقول والمستعار والمشترك اللغوي – والرمز واللغز هو القول الذي يشتمل على معانٍ لا يمكن أو يعسر اتصال تلك المعاني التي يشتمل عليها بعضها ببعض حتى يطابق بذلك أحد الموجودات. ويكون إما بحسب الألفاظ المشهورة فاتصال تلك المعاني بعضها ببعض غير ممكن، وإما بحسب الألفاظ الغير مشهورة فممكن"(٢).

الإطار الثاني : الغرابة التركيبية:

والتي تركز على دراسة الغرابة في إطار السياق اللغوي، فنجد الفارابي يشير إلى فكرة التوسع واصفاً إياها بأنها سمة شعرية، من شأنها العمل على تطوير دلالات النص الشعري وتجديدها، وإدخال الإغراب فيها؛ حيث يقول : "والتوسع في العبارة، بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها فيتبدى حين ذاك في أن تحدث الخطبية أولاً، ثم الشعرية قليلاً قليلاً"(٣)، حيث اهتم الفلاسفة بدراسة اللغة وأساليبها

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص٢٥٣.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص١١٦.

(٣) الفارابي : الحروف، ص ١٤١.

الفنية، سواء كان ذلك في طبيعة اللفظة المفردة، أم في أسلوب تأليفها، متكئين في ذلك على ما تملكه اللغة من مرونة واتساع تهيء للمنشأ إمكانية الخروج بالأسلوب عن الوضع الاعتيادي، وتكسر الرّتابة، بفضل استخدام وسائل التعبير المختلفة من انحرافات أسلوبية، تتأتى من أسلوب تأليف الألفاظ فيما بينها، لكنها لا تتأتى في اللفظة المفردة كما يرى ابن سينا؛ حيث يقول : "والإغرابات الواقعة بكثرة التركيب هي تغييرات بحسب القول لا بحسب اللفظة المفردة"(1).

ويقصد ابن سينا بالتغيير التشبيه والاستعارة، ويشير إلى أهميته -التغيير- في بث أجواء الغرابة في النص الشعري، فيقول : "واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل يستعير ويبدل ويشبه"(2).

فيشير ابن سينا إلى الانحراف التركيبي في الجملة، وما يترتب على هذا الانحراف من تحول دلالي في بنية النص، والذي يتولد عنه الإغراب.

حيث إن أسلوب صياغة الألفاظ وطريقة ترتيبها، بفضل توظيف الانحرافات الأسلوبية، من مثل : التقديم والتأخير، والإيجاز والإطناب، والحذف، ... الخ، يجعل من النص الشعري غريباً وغير مألوفاً، وهذا الغريب غير المألوف يترتب عليه تغيير إدارك المتلقي "هذا الإدراك المغرب للكلمات الذي تقل ملاحظته في الظروف العادية، هو نتاج الأساس الشكلي للشعر"(3).

ويتفق ابن رشد مع ابن سينا على أهمية الانحرافات التركيبية، ومشاركتها في إضفاء الغرابة في النص الشعري إذا ما اعتمدت على التحديد وكسر الرتابة، حيث نجده

---

(1) ابن سينا : الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق محمد سليم سالم، إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٢٣٢.

(2) المصدر السابق، ص ٢٠٢.

(3) جفرسون، آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٤٠.

يقول : "والإغرابات التي تنجح في هذه الصناعة من قبل التركيب الغير معتاد في الأقاويل هي أيضاً تغييرات يريد : بحسب التركيب لا بحسب الألفاظ المفردة وذلك فيما أحسب مثل التقديم والتأخير، والحذف والزيادة، والإغرابات الغريبة"(١).

فالركيزة الأولى التي يعول عليها المنشئ في إبداعه هي الصورة الفنية التي جاءت عند الفلاسفة تحت مصطلح "التغيير"، وتعلق الروبي على هذه التسمية بأن ابن سينا وابن رشد "قد دلا بهذه التسمية –بصفة عامة– على الانحراف عمّا هو شائع ومألوف في اللغة صوتياً ودلالياً وتركيبياً"(٢).

ويوضح ابن سينا فعالية التغيير من تشبيه واستعارة...، وما تحمله من إمكانات تؤدي إلى إثراء النص الشعري، وبث جمالياتها فيه بما تثيره في نفس المتلقي من إمتاع ودهشة وإغراب، تتأتى من صور مبتكرة وخارجة عن المألوف، وفي ذلك يقول ابن رشد :"واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة، كما يستشعره الإنسان من مشاهدة الناس الغرباء، فإنه يحتشم لهم احتشاماً لا يحتشم مثله لمعارف"(٣).

فالاستغراب عند ابن سينا وابن رشد سببه الاستعارة، وهو مصطلح يصف الأثر النفسي للمتلقي من جراء تلقيه للانحرافات التركيبية البعيدة. والتي تعطي النص الشعري بعداً جمالياً وغرابة فنية، لما تحدثه فيه من لذة، فيقول ابن رشد : "فالتغيير بالجملة يعطي المعنى جودة إفهام وغرابة ولذة"(٤).

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٣٠١.

(٢) الروبي، ألفت كمال : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٢٠٢.

(٣) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٣٢.

(٤) أرسطو : في الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربية، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٢٠٦.

وبعد، فإذ يعد مفهوم الغرابة عند الفلاسفة المسلمين لكل ما هو خارج عن المألوف في القول، فيمكن وصفها بأنها سمة إبداعية يرتقي بها المنشئ بنصه عن الابتذال والسوقية، وذلك باستخدام الانحرافات الأسلوبية –نحوية وتركيبية– إضافة إلى استخدامه الألفاظ الغريبة والأعجمية.

فالغرابة بما تنطوي عليه من عدول في تركيب الألفاظ وأسلوب ترتيبها أثر كبير عند الفلاسفة الذين وعوا فاعلية هذه الوسائل التعبيرية في تغيير صور المعنى المألوفة، وبث روح جديدة في اللغة الشعرية.

الغرابة سمة شعرية

تعد الغرابة عند أرسطو والفلاسفة المسلمين سمة إبداعية، تخرج بالنص الشعري عمّا هو مألوف ومعتاد في القول، فتغدو كما يصفها أرسطو بمثابة الزائنة الجمالية، التي ترتقي بالأسلوب الشعري عن الابتذال والسوقية.

وقد حرص أرسطو على وضع المعايير والأسس التي يرتكز عليها المنشئ في استخدامه للغرابة في النص الأدبي، والتي من أهمها :

- تأكيده على ضرورة وضوح النص الشعري جنباً إلى جنب مع غرابته.
- تمييزه بين اللغة الشعرية واللغة النثرية، جاعلاً الغرابة سمة شعرية أكثر منها نثرية، كونها تليق بالأسلوب الشعري أكثر منه في الأسلوب النثري، فيقول : "فمثلاً من المناسب في الشعر أن نتحدث عن اللبن الأبيض أما في النثر فالمناسبة أقل"(١).

---

(١) أرسطو طاليس : فن الخطابة، ص ٢٠٢؛ انظر : ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٦٢–١٦٨.

وهذا ما أراده أرسطو من فكرة الاعتدال الأرسطية، حيث يدعو إلى ضبط استخدام الغرابة في الأسلوب النثري، بحيث لا يتجاوز الحد الذي يصل فيه إلى الشعرية، فنجده يبيح للخطيب أن يوظف "المجازات والصفات، ابتغاء الإيضاح حريصاً مع ذلك على تجنب ما هو مفرط في الشعرية"[1]. وكل هذا مسخر لغاية واحدة هي الإيضاح.

وتتكرر فكرة الاعتدال الأرسطية عند الفارابي، حيث لا يرى ما يمنع اشتراك الخطابة مع الشعر في الخروج عمّا هو مألوف في القول، ولكن ينبغي لهذا الاشتراك أن يكون مضبوطاً، حتى لا تصل الخطابة إلى مستوى الشعر، فيقول الفارابي في ذلك : "والخطابة قد تستعمل شيئاً من المحاكاة يسيراً، وهو ما كان قريباً جداً واضحاً مشهوراً عند الجميع. وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم من طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله، غير أنه لا يوثق به، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبة بديعة، وإنما هو في الحقيقة قول شعري قد عدل به عن طريق الخطابة إلى طريق الشعر. وكثير من الشعراء الذين لهم -من طبائعهم- قوة على الأقاويل المقنعة يصنعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى منهاج الخطابة"[2].

إذن، فالفارابي يوافق على استعانة الخطابة بالغرابة، مفرقاً بين استخدامها فيها من جهة، واستخدامها في الشعر من جهة أخرى، وتعلق الروبي على ذلك بقولها : "يصبح الفرق بين الخطابة والشعر في استخدام اللغة -عند الفارابي- فرقاً كمياً ونوعياً، فالخطابة تستخدم ما هو شعري لكنها ملزمة باستخدام قدر يسير من المحاكاة؛ لأن

---

(١) أرسطو طاليس: فن الخطابة، ص ٢٠٨.

(٢) الفارابي : جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتاب "تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد"، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٧٣.

كثرة استخدام التشبيهات والاستعارات أو كل ما هو خاص باللغة الشعرية يجعل من القول الخطابي قولاً شعرياً، وهذا يعني أن الفرق الكمي بين الخطابة والشعر في استخدام المحاكاة يتحول إلى تغيير كيفي، وبهذا يمكن أن نضع حدوداً بين ما هو شعري وما هو خطابي على الرغم من توسل الخطابة بما هو شعري، وفي الوقت نفسه فإن الخطيب عندما يستخدم هذا القدر اليسير من المحاكاة يكون ملزماً باستخدام ما هو قريب ومشهور من هذه المحاكاة، ومن هنا تحتفظ اللغة الشعرية بخصوصيتها عند الفارابي رغم استخدام الخطابة لها"(١).

ويؤكد الفارابي تميّز لغة الشعر عن اللغة الموظفة في العلوم والجدل، بفضل ما تبثه فيها من إشعاعات مغربة كالاستعارة فيقول وأن "الأسماء المستعارة لا تستعمل في شيء من العلوم ولا الجدل، بل في الخطابة والشعر"(٢).

وفي حين يشدد ابن سينا على جعل سمة الوضوح تختص بالأسلوب النثري بينما تختص الغرابة بالأسلوب الشعري، حيث يقول: "وليعلم أن الاستعارة في الخطابة ليست على أنها أصل"(٣)، بل الأصل في الخطابة عنده "أن تكون الألفاظ التي فيها تتركب الخطابة، ألفاظاً أصيلة مناسبة، وأن تكون الاستعارات وغيرها تدخل منها كالأبازير، وكذلك اللغات الغريبة، وكذلك الألفاظ المختلفة على سبيل التركيب، وهي ألفاظ لم تستخدم في العادة على تركيبها، وإنما الشعراء ومن يجري مجراهم، هم الذين يختلفون في تركيبها، مثل قولهم، فلان يتكشحم، فإن هذه مما ينفر عنه في الخطابة؛ لأنها أجدى أن تستعمل في التخييل منها في التصديق"(٤).

---

(١) ألفت الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٨٠-١٨١.

(٢) ابن سينا: الخطابة، ص ٢٠٤.

(٣) عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٥٧.

(٤) الفارابي: في المنطق، العبارة، ص ٢٣.

وما يرمي إليه ابن سينا من نصه السابق هو الإشارة إلى أن مهمة الشعر هي مهمة تأثيرية، تسعى إلى الإغراب، وإثارة روح الدهشة والإعجاب والإمتاع في نفس المتلقي لا الإيضاح، ولهذا السبب، فإذا وظف الشاعر الوسائل التعبيرية المغربة أصبح موضعاً للاستهزاء والسخرية.

حيث إنّ "هناك أفضلية للقول الواضح الذي تستخدم فيه الألفاظ استخداماً حقيقياً؛ لأنه يسعى إلى التفهيم، أما الألفاظ الأخرى التي تعتمد على النقل أو الاستعارة والألفاظ الأجنبية أو الغريبة، فهي لا تهدف إلى التفهيم أو الإيضاح، إنما تتغيّا –أساساً– التعجيب والإلذاذ. والتعجيب أليق بالشعر لأن الشعر لا يستخدم مثل هذه الوسائل لتحقيق التفهيم أو الإيضاح وإنما للتعجيب والإلذاذ، ومن ثم إذا استعمل الشاعر الأسماء الممدودة أو المنقولة أو المستعارة بقصد الإيضاح فإنه يصبح موضعاً للسخرية"(١). وهذا ما ذهب إليه –ابن سينا– من قوله " فلذلك يتضاحكون بالشعراء..." (٢).

ويذهب ابن رشد إلى تأكيد ما جاء به ابن سينا – من أن الغرابة سمة شعرية– لكنه يضيف إلى ذلك، بأنها مثلما تليق باللغة الشعرية، فهي أيضاً تليق باللغة النثرية، فيقول : "وإنما كانت الألفاظ المغيرة تعطي في المعنى أمراً زائداً لموضوع الغرابة فيها، فإنه كما يعرض لأهل المدينة أن يتعجبوا من الغرباء الواردين عليهم وتخشع لهم أنفسهم، كذلك الأمر في الألفاظ الغريبة عند ورودها في الأسماع، فينبغي لمن أراد أن يجيد القول في هاتين الصناعتين أن يجعله غريباً"(٣).

أما عن كيفية توظيف الغرابة في كل من اللغة الشعرية واللغة النثرية فيرى ابن رشد : "أن الألفاظ المغيرة تتفاضل بالأقل والأكثر فيما تخيل في المعنى الواحد بعينه من

---

(١) ألف الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٦٢.
(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.
(٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٦٠-٢٦١.

الرفعة والخسّة لتفاضلها في الغرابة، والصناعة الشعرية تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلاً، أما صناعة الخطابة فإنما تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار يليق بها، وذلك هو القدر الذي يفيد وقوع الإقناع في الشيء المتكلم فيه فإن ذلك أيضاً يتفاضل في صناعة الخطابة بحسب اختلاف ما فيه القول"(١).

ولما كانت اللغة الشعرية عند ابن سينا قائمة على مفارقة المألوف، فإن الشعراء "يجتنبون اللفظ الموضوع ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المغيّر، مثلاً إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له : مستراح، ويقال له مسكن ومبيت، فكان تسميته بالمسكن أولى؛ لأنه مكان المرء ووطنه، سموه بالمستراح؛ لأنه يدل على تغيير ما، ويخيل راحة ما، كما ينتقلون إلى الوصف عن الاسم، فيقولون لبعض الدور والمساكن : تلك الكثيرة الأبواب، ولبعضها تلك التي لها وجهان ومصراعان متباينان؛ ولا يقولون بالتصريح : إنه دار فلان، أو مسجد فلان، بل يتركون الاسم الموضوع، ويميلون إلى النعت. كذلك يتركون الاسم الموضوع وينتقلون إلى اسم مشتق عن وصف أو إلى مستعار. وبالجملة إلى مغيّر هذا"(٢).

ويؤكد ابن سينا ضرورة إضفاء أجواء الغرابة على النص الشعري، وذلك بأن ينحرف الشاعر بالألفاظ عما وضع لها من معاني حقيقية إلى معاني جديدة مغايرة، إضافة إلى تأكيده تمييز اللغة الشعرية عن اللغة العلمية، جاعلاً الغرابة سمة شعرية أكثر منها نثرية، حيث يقول : "واعلم أن الاشتغال بتحسين الألفاظ في صناعة الخطابة والشعر أمر عظيم الجدوى. وأما التعاليم فإن اعتبار الألفاظ فيها أمر يسير، ويكفي فيها أن تكون مفهومة، غير مشتركة، ولا مستعارة، وأن تطابق بها المعاني. ولا يختلف

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٤١-٥٤٢.

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢١٧.

التصديق في التعليم بأي عبارة كانت إذا عبرت عن المعنى. وأما الإقناع في الخطابة والتخييل في الشعر فيختلف في المعنى الواحد بعينه بحسب الألفاظ التي تكسوه. فينبغي أن يجتهد حتى يعبر عنها بلفظ يجعله مظنوناً في الخطابة ومتخيلاً في الشعر"(١).

ومثلما أكد ابن سينا أهمية التغيير. والخروج باللغة عن المألوف في النصوص السابقة، نجده أيضاً يؤكد أهمية سمة شعرية أخرى، لها دور كبير في بث جماليات الغرابة في النص الشعري هي سمة "المحاكاة". حيث يرى ابن سينا أنه ينبغي للشاعر "أن يقل من الكلام الذي لا محاكاة فيه، إذن ممن يعيب الشعر ألا تكون فيه صنعة ومحاكاة"(٢).

تعد الغرابة سمة إبداعية، وأساساً يقوم عليه الشعر عند الفلاسفة لقدرتها على تجاوز الحاضر المألوف إلى الغريب الخفي وخرق التوقع، وإحداث التوتر في اللغة الشعرية بفعل الانحرافات الأسلوبية، والألفاظ الغريبة التي تقدمها اللغة الشعرية بعدولها عما هو مألوف في الاستعمال العادي، مما يؤدي إلى خلق نوع من التأثير في نفس المتلقي.

وترتبط الغرابة بما يسمى اليوم بـ "الانحراف الأسلوبي"(٣)، أو التغيير التركيبي في النظام اللغوي للنص الأدبي، الذي يراد به كل ما هو خارج عن المألوف من القول، من

---

(١) ابن سينا: الخطابة، ص ١٩٩-٢٠٠.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشعر، ص ١٩٥.

(٣) تذهب الدراسات الحديثة إلى أن "الأسلوب هو ابتعاد Ecart عن الكلام المألوف. انظر : أبو ناضر، موريس : إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ١٩٩٠م، ص ٨٥. وورد عن كريسطيفا، جوليا : بمعنى "الخرق" جوليا كريسطيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبدالجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٧٧، وجاء أيضاً : أن هذا المصطلح "يثير وعي القارئ عندما يصادف كسر لنظام اللغة وتشويشاً لما هو ثابت في ذهنه ووعيه لذلك يتولد عند القارئ إحساس الدهشة والمفاجأة في اللامنتظر واللامتوقع". موسى ربابعة : الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للأبحاث والدراسات، المجلد ١، العدد ٤، ١٩٩٥م، ص ١٥٢.

مثل : التقديم والتأخير، والإيجاز، والإطناب، والحذف ...الخ، مما من شأنه الإتيان بصياغات جديدة وصور فنية مبتكرة، تمتاز عن لغة التخاطب الاعتيادية، وهو ما عبر عنه ابن سينا بـ "الحيلة".

فالتغيير التركيبي في النظام اللغوي للنص، يتولد عنه تحوّلٌ دلاليٌّ في البنية النصية، وهذا التحول الدلالي هو الذي يكسب النص سمة الغرابة.

ويشير ابن سينا إلى الأمور التي تؤدي إلى إحداث الغرابة عند المتلقي، حيث يكون "المعنى غريباً من غير صنعة إلا غرابة المحاكاة والتخييل الذي فيه"[1].

وبناءً على ذلك، فالغرابة إما أن تكون بدون حيلة، وذلك عندما يكون اللفظ فصيحاً، وإما أن تكون صادرة "عن حيلة في اللفظ أو المعنى: إما بحسب البساطة، أو بحسب التركيب والحيلة التركيبية في اللفظ مثل التسجيع ومشاكلة الوزن والترصيع والقلب..." [2].

وقد وعى الفلاسفة أهمية هذه السمة الشعرية وتأثيرها في المتلقي؛ إذ أنهم يعولون عليها في بيان القيمة الجمالية للنص، لما تنطوي عليه من إيحاء وإيماء بالمعاني، والابتعاد بالأسلوب عن اللغة المباشرة، مما يؤدي على استفزاز المتلقي لسبر أغوار هذا النص المغرب، والذي لا يتأتى له إلا بعد طول عناء ومجاهدة. لكنه يأتي محملاً بالروعة والمتعة. فللغريب "روعة وحشمة مع انقباض النفس عنه"[3].

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(٣) ابن سينا : الخطابة، ص ٢١٢.

لكن "إذا تداولها الشعراء شاعت عنهم وصارت إلى الرتابة والابتذال. ذلك أنها تفقد صفة العدول وتصبح كالكلام العادي، ويصبح الشاعر مطالباً بالعدول عنها من جديد"(١).

وهذا ما أشار إليه ابن رشد، فالغرابة عنده تنتفي عن المجاز حال شيوعه وتداوله بين الناس؛ لأن هذا الشيوع سيعمل على ترسيخ منظومة التوقعات عنده لدى المستلقين فيتعامل معه بصورة آلية. مما يجعل من العلاقة بين الجدة والتغيير، علاقة تحكمها الغرابة والتغيير الدائم. بينما ثبات هذا التغيير يعني انتفاءه. في الوقت الذي يكون فيه مناسباً للتوظيف في اللغة الخطابية، كونه غدا كلاماً عادياً مألوفاً للناس ومتداولاً بينهم. "فهذه الأصناف لا ينبغي أن تستعمل في الخطابة، وهي تستعمل في الشعر، أعني التي تخيل في النفس غرضاً بعيداً، فالأسماء المنقولة أول أمرها تكون غريبة، وهي حينئذ أخص بالشعر، فإذا تمادى الزمان بها مشهورة وصلحت للخطابة. فإن اشتدت شهرتها، عُدّت من أصناف المستولية"(٢).

فالغرابة إذن سمة إبداعية، وخاصية شعرية، ترفد الصياغة والتركيب بكم من التخييلات والمحاكيات التي "لا تحصر ولا تحد، وكيف، والمحصور هو المشهور أو القريب! والقريب والمشهور غير كل ذلك المستحسن في الشعر، بل المستحسن فيه، المخترع المبتدع"(٣).

---

(١) اليوسفي، محمد لطفي : الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢م، ص ٩٤.

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٧٠.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

وهذا المخترع المبتدع هو قوام الشعرية وجوهرها عند الفلاسفة؛ إذ إنّ "الشعرية كامنة في تلاوين الكلام، وهي تظل دائماً كإمكان فإن هو أنجز صار الشاعر مطالباً بالعدول عنه من جديد، وملاحقة ذاك الذي ظل محجباً لا يمنح نفسه" من المعاني[1].

فوجود الغرابة بالبنى التركيبية للنص الشعري، تجعلها تتجاوز الرتابة والابتذال، وتكسبها أبعاداً جمالية. مما يجعلها عنصراً أساسياً من عناصر الشعرية التي تبعث على إعجاب المتلقي ودهشته، وبالتالي إشغال فكره، وفتح آفاقٍ رحبةٍ أمامه للتأويل.

ويتضح ذلك من تعليق ابن رشد على قول الشاعر :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح

حيث يقول : "وإنما صار شعراً من قبل أنه استعمل قوله : "أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح" بدل قوله تحدثنا ومشينا"[2].

فالشاعر كما رأينا كان قد خرج عن المألوف من الصياغة والتعبير إلى ما هو مغاير وغريب، فاستبدل "تحدثنا" بـ "أخذنا بأطراف الأحاديث" واستبدل "مشينا" بـ "سالت بأعناق المطي". وبهذا الخروج عن المألوف، تتأتى للنص الشعري غرابته، والتي بدورها أثارت دهشة ابن رشد كونه متلقياً.

وكذلك تعليقه على قول عمر بن أبي ربيعة :

بَعيدةُ مَهْوَى القُرْطِ[3]

بقوله : "إنما صار شعراً؛ لأنه استعمل هذا القول بدل قوله طويلة العنق"[4].

---

(١) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٥٩.

(٢) أرسطو طاليس : في الشعر، ص ٢٤٢.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣م، ص ٢٤٣.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٢.

كما يعلق على قول ابن المعتز:

يـــا دارُ أيـــنَ ظبـــاؤُكِ اللُّعْـــسُ   قـــد كـــان لي في إنـــسها أنْـــسُ[1]

بقوله : "إنما صار شعراً؛ لأنه أقام الدار مقام الناطق بمخاطبتها، وأبدل لفظ النساء بالظباء، وأتى بموافقة الإنسْ والأنس في اللفظ، وأنت إذا تأملـــت الأقـــوال المحركـــة، وجدتها بهذه الحال، وما عري من هذه التغيرات ليس من معـــنى الـــشعرية إلا الـــوزن فقط"[2]. فالتغيير في التركيب، وتوظيف غير المألوف واللاعادي، إضافة إلى سمة الوزن الشعري، هو الذي يؤثر في المتلقي بفضل ما يحدثه في نفسه مـــن دهـــشة وإعجـــاب وإمتاع. "وهو الذي يوجد لكلام صفة الشعرية"[3]، فإن غاب عن النص، انتفت عنـــه هذه الصفة –الشعرية- وفقد تأثيره المدهش والمعجب في المتلقي.

إذن، فالشعرية في هذه الأبيات لم تنحصر بوجود المجاز فيها، وإنما من الأســـلوب التركيبـــي للغة، الذي خرج بها عن المألوف في القول. وعليه فهي شعرية تقوم علـــى مبدأ التحول والتغيير الدائم في بنى النص الأدبي فتكسبه خصوصية وفرادة[4].

"...وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية أعـــني تحريك النفس"[5]، بما يتولد عنها من تأثير سببه الاستغراب والدهشة.

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، ص ٢٤٣.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٢.

(٣) شكري عياد : أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢٠؛ انظر : ألف الروبـي : نظريـة الـشعر عنـد الفلاسفة المسلمين، ص ٢٠٣.

(٤) حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص ١١٥. وانظر : ألفت الروبي : نظريـة الـشعر عنـد الفلاسـفة المسلمين، ص ٢٠٣؛ جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ١٦٢؛ محمد لطفـي اليوسـفي : الـشعر والشعرية، ص ٢٦٥-٢٦٦.

(٥) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٤.

هكذا، يمكن وصف الغرابة بأنها علاقة بين المنشئ والمتلقي، يقوم المنشئ فيها بمخالفة قوانين اللغة العادية، وخرق قواعد التعبير المألوفة، وذلك باستخدام الانحرافات الأسلوبية، والألفاظ الغريبة.

وبناءً على ذلك تتأتى معطيات النص مفاجئة للمتلقي ومخالفة لتوقعاته. مما يترتب عليه إحداث فجوة بينه وبين النص.

وقد أطلق الناقد الألماني فولفقانغ إيزر على هذه الفجوة : مصطلح الفراغات أو الفجوات *(Leerstellen)*. فهو يرى أن "العلاقة بين القارئ والنص ... هي علاقة تبادلية تسير فيها عملية القراءة في اتجاهين متبادلين : من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعاداً جديدة قد لا يكون لها وجود في النص، وبذلك يصح القول بأن النص أثّر بالقارئ وتأثر به على حد سواء"[١].

وانطلاقاً من هذه الرؤية التي تمنح المتلقي دوراً مهماً وفاعلاً في عملية التلقي، تنفتح له أبواب التأويل، ومحاولة استجلاء خبايا النص : "ولذلك فإن النص الأدبي يسيطر جزئياً –بوصفه نتاجاً لأفعال الكاتب القصدية– على استجابة القارئ، ولكنه يحتوي دائماً –إلى درجة ازدادت بصورة عظيمة في الأدب الحديث– على عدد من الفجوات والعناصر غير المحددة، ويجب على القارئ أن يملأ هذه ذاتياً بطريقة المشاركة الخلاقة مع ما هو معطى في النص الذي أمامه، إن تجربة القراءة عملية ارتقائية من التوقع والإحباط والتأمل وإعادة البناء"[٢].

---

(١) العبد، محمد : اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ، ١٩٨٩م، ص ٣٧-٣٨.

(٢) إبراهيم، نبيلة : القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد ٥، العدد ١، ١ أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر، ١٩٨٤م، ص ١٠٦.

وما ذهب إليه إيزر بالمقصود بالفراغات هو ذاته "ما سماه كمال أبو ديب في كتابه "في الشعرية" الفجوة – مسافة التوتر *Spannungsweite*(١).

والتي وردت أيضاً عند الناقد الألماني هانز روبرت ياوس، تحت مصطلح : المسافة الجمالية *(Esthetic Distance)*. ويعني بها "المسافة بين أفق التوقع من قبل والعمل الجديد الذي يمكن أن يؤدي تلقيه إلى تغيير الأفق"(٢).

لكن ياوس كان أكثر تركيزاً –من سابقيه– على المتلقي، وذلك خلال المفهوم الجديد الذي جاء به، وهو ما سماه بـ "أفق التوقع" فيرى أنه يمكن توظيف هذا المفهوم لغرض سلطة المتلقي على النص من خلال محاولة استبطانه والتعرف على مراميه.

لكن قد يصطدم المتلقي بما هو غير متوقع في النص إبان قراءته له، كأن يفاجأ بلفظة أو تركيب أو وزن لا ينسجم مع ما لديه من معرفة وخبرات مختزنة. فيصبح النص هو من يفرض سلطته على المتلقي. "فالأدب سلطة يوجه تجربتنا؛ لأنه فن يقطع ويتصادم مع تلقينا اليومي وآليته عن طريق جد أشكاله؛ ولأن سلطة الأدب مؤلف فني جديد يتنازع ويتعارض عن خلفية قرائية لأشكال فنية أخرى ولتجربة الحياة اليومية"(٣).

وفي لحظة "تصادم أفق التوقع للقارئ مع أفق النص"(٤)، تتشكل المسافة الجمالية، حيث إن "النص الذي لا يتطابق مع أفق القارئ قد يمتلك قدرة على تغيير أفق هذا القارئ وهذا ما أسماه ياوس : "بتغيير الأفق *Horizontwandel*"(٥). والذي تمتد جذوره

---

(١) موسى ربابعة : المتوقع واللامتوقع : دراسة في جمالية التلقي أبحاث اليرموك، المجلد ١٥، العدد ٢، ١٩٩٧م، ص ٥٢.

(٢) فيجن، فرانك شوير : نظرية التلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، مجلة المعرفة، العدد ٩٣، ١٩٩٧م، ص ٢٤٩.

(٣) بلحسن، عمار : قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٨٤-٨٥، ١٩٩١م، ص ٦٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٧.

(٥) المصدر نفسه، ص ٦٧.

إلى المدرسة الشكلانية، وتحديداً عند *Klopfer* الذي أطلق عليه "كسر معيار التوقع"[1]. وورد أيضاً عند كمال أبو ديب تحت مسمى "خلخلة بنية التوقعات"[2].

لكن الجديد الذي جاء به ياوس أنه "وسع مفهوم كسر التوقع وجعله مبدأ مرناً لا يقف عند حدود الانزياحات الأسلوبية المفردة، ولكنه مفهوم يتسع ليشمل العمل كله، فإذا كان كسر التوقع عند الشكليين ملمحاً أسلوبياً يقف عند الدال وإدراكه يصبح أمراً ثابتاً، بينما أفق التحول يظل متحولاً ومتغيراً مع تحول وتغير القراء"[3].

هكذا، تكون المسافة الجمالية ذات دور مهم وفعالية كبيرة في النص الشعري عند الفلاسفة المسلمين، وعند النقاد المحدثين، حيث إنها تبين دور المتلقي في التعامل مع النص، والذي يكمن في تجاوزه ما يعتريه من مفاجأة وتوتر وخيبة توقع، من شأنها استفزازه وحفزه نحو محاولة تجاوز هذه المسافة، عن طريق التوسل بالإجراءات والتقنيات الأسلوبية، التي تساعده في بناء آفاق توقعات جديدة، تتواءم مع ما أحدثته هذه الإجراءات والتقنيات من إغراب وتغيير.

مما يؤدي إلى تشكل علاقة وصفها شكري عياد بالعكسية "بين التوقع من ناحية والمفاجأة والانتباه من ناحية أخرى، فإذا ازدادت نسبة التوقع قلت نسبة المفاجأة ونسبة الانتباه بالتتبع، وهذا أيضاً يتفق وينطبق على اللغة الشعرية التي يراد بها جذب الانتباه، إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي أي بفضل ما فيها من انحراف"[4].

---

(١) موسى ربابعة : المتوقع واللامتوقع، ص ٤٩ .

(٢) أبو ديب، كمال : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٢٧-٢٨.

(٣) الغذامي، عبدالله : القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص ١٦٤.

(٤) عياد، شكري : اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، إنترناشيونال برس، ط١، ١٩٨٨م، ص ٨١.

فقيمة النص الشعري تنماز بتقدير المسافة بين أفق التوقع والنص الراهن، وكلما كانت المسافة أبعد كانت قيمة النص أعلى، وحاجته إلى التدبر والتأمل من المتلقي أكثر.

وعليه، لم يعد دور المتلقي سطحياً، يكتفي فيه بما يمنحه إياه النص من معان، تبدت من أول قراءة له، وإنما يمتد إلى استبطان النص وقراءته قراءة جوانية، ينفتح خلالها النص المغرب على تأويلات متعددة، فالغرابة بما تقوم عليه من تغيير وانحراف عن اللغة العادية تؤدي إلى فسح المجال للمتلقي لتقديم قراءات متعددة.

ومن خلال هذه القراءات، يكتشف المتلقي أسرار النص وخفاياه، واستجلاء أبعاده الجمالية التي تنطوي على اللذة والإمتاع جراء تحصيل المعنى بعد طول مجاهدة وعناء، إضافة إلى ما يختزنه المتلقي من خبرات "يجمعها وهو يتهيأ لقراءة النص، وإن استجابة القارئ التي تشكل بالنسبة إلية المعنى والخصائص الجمالية للنص، هي النتاج المشترك لـ "أفقه" الخاص من التوقعات اللغوية والجمالية، ولما تؤكد أو تحيط أو تنكر هذه التوقعات عندما يتم تحديها من قبل خصائص العمل نفسه"(١).

---

(١) ابرامز، م.هـ : المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة عبدالله معتصم الدباغ، الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ١٩٨٧م، ص ٤٨.

الفصل الثاني

التعجيب

١-التعجيب عند أرسطـــــــو.

٢-التعجيب عند الفلاسفة المسلمين.

٣-مصادر التعجيـــــــــب.

التعجيب عند أرسطو :

أشار أرسطو إلى مصطلح العجب في كتابي:"فن الشعر و"فن الخطابة" في أكثر من موضع[١]، رابطاً من خلال تصوره لهذا المصطلح- العجب- بينه وبين مصطلح الغرابة، ولجوء الشاعر إلى خرق العادة والخروج عن المألوف والمعتاد في القول، سواء كان هذا في المفردة أو في التركيب، كما ربط بينه وبين المحاكاة الشعرية، على أساس أن التعجب أثر متولد عنهما –الغرابة والمحاكاة–، حيث يقول: "والأمور المرتبطة بهما لا بد أن تكون لذيذة هي الأخرى، مثلاً أعمال المحاكاة، كالتصوير والنحت والشعر، وما هو جيد المحاكاة، حتى لو لم يكن الأمر لذيذاً، إذ ليس هذا هو الذي يحدث اللذة أو العكس، بل الاستنتاج أن المحاكاة والشيء المحاكي واحد والنتيجة هي أننا نتعلم شيئاً ونفس الأمر يقال عن التغيرات المفاجأة، والإفلات من الخطر بصعوبة؛ لأن كل هذه الأمور تثير الدهشة والإعجاب"[٢].

وما يترتب على هذه الإجراءات الأسلوبية هو التأثير في نفس المتلقي، وإحداث الهزة والدهشة والإمتاع عنده، حيث يقول أرسطو:"والأمر العجيب يدعو إلى الإمتاع، وآية ذلك أن الناس جميعاً، حينما يحكون حكاية يضيفون من عندهم ابتغاء الإمتاع"[٣].

وهذا ما جعل أرسطو يدعو إلى ضرورة الاستعانة بالتعجيب في "المأساة"، لما يتولد عنه من إحداث الأثر المطلوب عند المتلقي، ومن ثم جعله يقدم على فعل ما، أو الكف عن فعل ما، فيقول :"وينبغي أن نستعين في المآسي بالأمور العجيبة"[٤].

---

(١) أنظر أرسطو : فن الشعر، ص ٦٩، ١٠٥، ١١٢؛ وأرسطو : فن الخطابة، ص ٧٩، ٨٠، ١٩٦.

(٢) أرسطو، الخطابة، ترجمة عبدالرحمن بدوي، بغداد : دار الرشيد، ١٩٨٠، ص ٨٠.

(٣) أرسطو : فن الشعر، ص ٦٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٦٩.

التعجيب عند الفلاسفة المسلمين:

عرض ابن سينا لمصطلح التعجيب وقرنه بالإغراب. ويرى أن التعجيب والإغراب –اللذان يعمد إليهما المنشئ– قد يكونان في الغرابة اللفظية المفردة ذاتها، أو في كيفية ترتيبها وتركيبها، وقد ربط ابن سينا التعجيب بالمحاكاة والتخييل[1]. والتعجيب صفة يتصف بها الشعر، كما أنه وظيفة من وظائفه؛ إذ قد يقال الشعر للتعجب وحده[2].

وعن العناصر التي تجعل النص الشعري معجباً، فقد أوردها ابن سينا كالتالي:

١- الوزن: ويرتبط بأمور تتعلق بزمان القول وعدد زمانه.

٢- اللفظ: ويرتبط بأمور تتعلق بالمسموع من القول.

٣- المعنى: ويرتبط بأمور تتعلق بالمفهوم من القول.

٤- اللفظ والمعنى: يرتبطان بأمور تتردد بين المسموع والمفهوم[3].

ولأن التعجب صفة تتصف بها الشعرية، فهو نتاج لفعل الاندماج والتفاعل بين البنية الصوتية –الألفاظ– والدلالية – المعاني–.

والمعجب من الألفاظ والمعاني عند ابن سينا فيقسمه إلى نوعين:

أولاً: المعجب بدون حيلة :

وهو الذي يعتمد على اللغة المباشرة، حيث تكون "غرابة المعاني في ذاتها، وفصاحة الألفاظ دون استعمال ما سماه ابن سينا "الحيل" التي تعني

(١) ابن سينا : الخطابة، ص ٢١١.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

(٣) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٦٠؛ وانظر : فن الشعر، ص ١٦٣؛ وانظر : ابن سينا: فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

بوضوح تقنيات فنية بلاغية، إما تتعلق بالألفاظ نفسها أو بالمعاني"(١). ويكون المعجب من اللفظ معجباً دون حيلة فنية أو يكون نفس المعنى غريباً من غير صفة إلا غرابة المحاكاة والتخيل الذي فيه"(٢).

ثانيا: المعجب بحيلة :

ويقوم الشاعر فيه بالخروج باللغة عن المألوف والمعتاد إلى الجديد غير المألوف من القول فيكون" التعجب صادراً عن حيلة في اللفظ والمعنى : إما بحسب البساطة وإما بحسب التركيب"(٣).

وبهذا يتضح لنا أن ابن سينا يصنف الحيل الفنية إلى نوعين يختص الأول منها بالبنية الدلالية- المعاني- في حين يختص الثاني بالبنية الصوتية- الألفاظ-.

ويرجع ابن سينا هذه الحيل إلى ما سماه "النسب بين أجزاء القول "(٤)، كما يعرض للحالات التي تنطوي عليها الحيل الشعرية سواء كانت بمشاكلة أو مخالفة، حيث يرى أن الصياغات الشعرية التي تفرزها هذه الثنائية، يمكن تصنيفها إلى خمس صيغ هي:

الصيغة الأولى:

وتختص بالألفاظ الناقصة الدلالات كالحروف التي هي من مقاطع القول، ومن أقسامها :

أ- المشاكلة :

ويمثل عليها ابن سينا بالفنون البلاغية التالية:

١-الترصيع من مثل قول الشاعر:

فلا حَسَمت من بعد فقدانه الظبى ولا كلمت من بعد هجرانه السُمْرُ(٥)

---

(١) الزعبي، زياد : التعجيب عند ابن سينا : المصطلح والمفهوم، أبحاث اليرموك، المجلد ٢٢، العدد ٢، ص ٢٣٥-٢٦٥.
(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.
(٣) المصدر السابق، ص ١٦٣.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٣.
(٥) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

٢-الجناس الناقص من مثل: "من" و "عن".

ب-المخالفـــــــــة :

وهي مقتصرة عند ابن سينا على المعنى. ومـــن المخالفـــة في الألفـــاظ الناقـــصة الدلالات مخالفة الحرف "من" للحرف"إلى"، حيث يستخدم الأول للابتداء، في حـــين يستخدم الثاني للانتهاء[1].

الصيغة الثانيـــــــة:

تختص بالمشاكلة التي تكون في الألفاظ الدالة البسيطة وهي ذات نمطين :

١- التشاكل الذي باللفظ بحسب ما هو لفظ، وتدخل جميع الصيغ الموجودة فيه في باب الجناس، وينقسم إلى قسمين :

أ- المشاكلة التامة وتنقسم إلى :

- ما كان متفقاً من الألفاظ في التصريف مختلفاً في الجوهر من مثل : "العـــين" و "الغين"[2].

- ما كان متفقاً من الألفاظ في التصريف متفقاً في الجوهر من مثل: "الـــشمل" و "الشمال"[3].

ب- المشاكلة الناقصة :

وهي ما كان من الألفاظ متقارباً في جوهره أو متقارباً في تصريفه وجوهره مـــن مثل:

- الفاره والهارف.

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٣.

- العظيم والعليم.
- الصابح والسابح.
- السهاد والسها[1].

٢- التشاكل الذي يكون باللفظ بحسب المعنى:

"وهو أن يكون لفظان اشتهرا مترادفين وأحدهما مقولاً على مناسب الآخر أو مجانسه واستعمل على غير تلك الجهة"[2].

ويمثل ابن سينا على هذه التشاكل بـ:

- المترادفين (الكوكب والنجم)، والمعنى المراد هنا هو النبت.
- المترادفين (السهم والقوس)، والمعنى المراد هنا الأثر العلوي[3].

أما المخالفة التي تكون في اللفظ البسيط، فيصفها ابن سينا بقوله "لفظ من الألفاظ يخالف للفظ بجهة لفظية، فإذن إن خالفه فمعناه ما يخالف وهو المعنى الذي يكون اشتهر له. فتكون الصيغة التي على هذا السبيل في ألفاظ أو لفظين يقع أحداهما على الشيء، والآخر على ضده أو ما يظن به أنه ضده وينافيه، أو يشاكل ضده أو يناسبه ويتصل به، وقد استعمل على غير تلك الجهة"[4].

وهذا النوع من المخالفة يندرج تحت ما يسمى بـ" الأضداد" أو" الطباق من مثل " السواد" و" البياض".

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦٤.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٤.
(٤) المصدر نفسه، ص ١٦٤.

الصيغة الثالثـــة:

المشاكلة في الألفاظ الدالة المركبة: وهو" أن يكون لفظ مركب من أجزاء ذوات التصريف في الإنفراد وتجتمع منها جملة ذات ترتيب في التركيب من ألفاظ لها إحـــدى الصيغات التي في البسيطة ويقارنه مثله"(١).

وترى ألفت الروبي أن هذا النوع من المشاكلة "نوع من أنواع التوازي في تركيب البيت الشعري"(٢)، علما بأن ابن سينا لم يورد الأمثلة التي تدلل على هذا النوع مـــن المشاكلة وتوضحه.

الصيغة الرابعة :

المشاكلة التامة في المعاني البسيطة وتتفرع إلى نمطين :

أ- المشاكلة التامة، وتتشكل بأن "يتكرر في البيـــت معـــنى واحـــد باســـتعمالات مختلفة"(٣).

ب- المشاكلة الناقصة وتنقسم إلى الأقسام التالية:

١- " أن يكون هناك معانٍ مفردة متضادة أو متناسبة كمعنى القوس والسهم ، ومعنى الأب والابن.

٢- أن يكون التناسب بتشابه النسب من مثل: الملك والعقل.

٣- أن يكون التناسب بجهة الاستعمال من مثل : القوس والسهم.

٤- أن يكون التناسب باشتراك في الحمل من مثل: الطول والعرض.

٥- أن يكون التناسب بالاشتراك في الاسم من مثل : الشمس والمطر(٤).

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٤.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٧٢.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥.

(٤) المصدر السابق، ص١٦٥.

ويرى ابن سينا أن هذه العلاقات هي أقرب إلى المنطق، وأبعد عن " الصيغات الشعرية".

وما ينطبق على المشاكلة في هذا القسم ينطبق على المخالفة أيضا؛ فتكون "إما تامة في الأضداد وما جرى مجراها، وإما ناقصة وهي بين الشيء ونظير ضده، أو مناسب ضده، أو بين نظيرين ضدين أو مناسبيهما"(١).

الصيغة الخامسة:

وهي ذات قسمين :

أ- المشاكلة : أن "يكون المعنى [مركباً] من معانٍ وآخر غيره يتشاكل ترتيبهما أو يشتركان في الأجزاء"(٢).

ب- المخالفة : بأن يتخالف المعنيان في التركيب أو الترتيب من قِبَل:

- الشركة في الأجزاء، أو بلا شركة في الأجزاء من مثل قولهم إما كذا كذا، وإما كذا كذا.
- الجمع والتفريق من مثل قولهم : أنت وفلان بحر، لكن أنت للفخارة، وذاك للزعامة.
- جمع الجملة لتفصيل البيان من مثل قولهم "يُرَجَّى"، "ويُتَّقَى".

يُرَجَّى الحَيا مِنْهُ وَتُخْشى الصَّواعِقِ(٣)

ويرى زياد الزعبي بعد دراسة هذه الحيل الفنية "أنها تنتمي بصورة كاملة إلى مجموعة من الأشكال البلاغية المتداولة مثل: الجناس والطباق والترصيع، والتسجيع، والجمع والتفريق"(٤).

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٦٤.

(٢) المصدر السابق، ص١٦٥.

(٣) المصدر نفسه، ص١٦٥.

(٤) زياد الزعبي : التعجيب عند ابن سينا، ص ٢٥٦-٢٥٧.

وفي حين نجد أن ابن رشد لا يلح كثيرا على تواجد سمة التعجب في الأسلوب النثري، كونه يرمي إلى الإقناع والتفهيم والإيضاح، نجده يشدد على ضرورة تواجدها في النص الشعري كونه يرمي إلى التخييل وإثارة انفعال المتلقي، وإحداث التعجب، والمتعة في نفسه.

ونجد أن ما جاء عند ابن سينا فيما يخص الحيل الفنية التي تمتاز بها لغة الشعر، يعود ويتكرر عند ابن رشد وفق ما يسمى بـ" الموازنة والموافقة في المقدار"(١)، "حيث إن "القول إنما يكون مختلفاً – أي مغيَّراً عن القول الحقيقي – حينما توضع فيه الأسماء متوافقة في الموازنة والمقدار، وفي الأسماء الغريبة وفي غير ذلك من أنوع التغيير. وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغيِّر أنه إذا غير القول الحقيقي سمى شعراً أو قولاً شعرياً ووجد له فعل الشعر"(٢).

فابن رشد يؤكد دور الحيل الفنية في تحسين الألفاظ، مما يجعلها تميز القول الشعري عن غيره من الأقوال بما يضفي عليه نوعاً من التغيير أو استخدامات مجازية مما يندرج في باب المحاكاة.

وتتمثل هذه الحيل الفنية عند ابن رشد وفق ما أسماه "الموافقة والموازنة"، وهو نفسه ما ورد عند ابن سينا وفق ما أسماه "المشاكلة والموافقة"، في جامع معنى المجانسة والمطابقة بين الاثنين.

أما الموافقة في أجزاء القول الشعري عنده فهي "أمر يجب أن يكون عاماً ومشتركاً لجميع الألفاظ التي هي أجزاء القول الشعري. وذلك أنا نجد الشعراء، وإن استعملوا الألفاظ الحقيقية في المواضع التي يهزأ بهم في استعمالهم إياها، ليس يخلو شعرهم من هذين الأمرين، أعني من الموازنة والموافقة في المقدار. ولكن كان هذا عاماً لجميع أنواع

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١١٧.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٢.

الشعر. وأما الأشعار التي تأتلف من الأسماء المختلفة فوجود هذا المعنى فيها أبين وموافقة الألفاظ التي ذكر في المقدار هي موافقة بعضها لبعض في عدد الحروف. وإن وافقت مع هذا في كل اللفظ، أو في بعض اللفظ، فهو الذي يعرف بالمطابقة والمجانسة عند أهل زماننا(1).

وللموافقة عند ابن رشد أنحاء هي :

١- أن تكون الموافقة في كل اللفظ وكل المعنى، من مثل قول الشاعر :

لا أرى الموت يسبق الموت شيء

ومن مثل قولهم : "طويل النجاد"، "طويل العماد".

٢- أن تكون الموافقة في بعض اللفظ وبعض المعنى، وذلك مثل الأسماء المشتقة من تصريف واحد، من مثل قول المتنبي :

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزائِمُ وَتَأتي عَلى قَدْرِ الكِرامِ المَكارِمُ

٣- أن تكون الموافقة في بعض اللفظ وكل المعنى من مثل قولهم :

درهم ضرب الأمير، ومضروب الأمير

٤- أن تكون الموافقة في كل اللفظ وبعض المعنى، ومثل عليها ابن رشد بالأسماء المشككة فقط، دون أن يعطي أي اسم منها.

٥- أن تكون الموافقة في كل اللفظ فقط. ويرد ذلك في الأسماء المشتركة، مثل قول المعري :

مَعَانٍ مِنْ أَحَبَّتِنا مَعَانُ

وقوله :

فَزِنْدُكِ مُغْتالٌ وَطَرْفُكِ مُغْتَالُ

---

(1) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٩.

وقول المتنبي :

أُقَلِّبُ الطَّرْفَ بَيْنَ الخَيْلِ والخَـــــوَلِ

٦- أن تكون الموافقة في بعض اللفظ فقط من مثل قول حبيب :

مَتى أَنْتَ على ذُهْلِيَّةِ الحَـــيِّ ذاهِـــــــلُ

٧- أن تكون الموافقة في كل المعنى فقط، وذلك يكون في الأسماء المترادفة من مثـــل قول :

أَقْـــــــوَى وَأَقْفَـــــــــزَ

٨- أن تكون الموافقة في بعض المعنى، وتتمثل بالأسماء المختلفة التي تدل على الشيء الواحد من جهات مختلفة، من مثل :

الصَّـــــــــارِم والذَّكَـــــــــر[1]

وعليه، فما ذهب إليه ابن رشد في مفهوم "الموافقة" يدخل وفق مبحث الجناس- التام والناقص منه- فيما يخص التشابه اللفظي والمعنوي. "لكنه -مثل ابن سينا- يعمد إلى تقسيمات منطقية عقلية يريد من خلالها أن يقف على أنواع الجناس وإن بدا أوضح من ابن سينا في هذا، على الأقل لحرصه على التمثيل بنماذج من الشعر العربي كما يقول. والموافقة عنده أيضاً لا تقتصر على الموافقة في حروف اللفظ، فقد تكون موافقة في المعنى. وهو يشير بذلك إلى الترادف، الذي يرى أنه يخص الشعر فقط"[2].

وأما الموازنة في أجزاء القول الشعري فهي عند ابن رشد:

١- أن يؤتى بالشيء وشبيهه من مثل : الشمس والقمر.

٢- أن يؤتى بالشيء وضده من مثل : الليل والنهار.

٣- أن يؤتى بالشيء وما يستعمل فيه من مثل :

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١١٧، ص ١١٨، ص ١١٩.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٧٦.

-القوس والسهم. --الفرس واللجام.

٤- أن يؤتى بالأشياء المناسبة من مثل : الملك والإله(١).

ولذلك عيب على الكميت قوله :

تكامـــل فيهـــا الـــدَّلُّ والـــشَّنَبُ(٢)

لأنّ الدّل غير شبيهه بالشنب، ومثل ذلك، عيب على أبي الطيب قوله :

وَقَفْتَ وَما في المَوْت شـكٌ لِواقِـف كَأَنَّكَ في جَفْـنِ الـرَّدَى وَهْـوَ نـائِمٌ
تُمرُّ بِـكَ الأَبْطـالُ كَلْمـى هَزِيمَـةً وَوَجْهُـكَ وَضَّـاحُ وثَغْـرُك بَاسِـمُ(٣)

"إن التناسب فيه أن يكون صدر البيت الأول للثاني وصدر الثاني للأول"(٤).

ومن هنا، يمكن أن تدخل الموازنة كما وردت عند ابن رشد في باب التكافؤ الذي يقوم على علاقات التشابه، أو التضاد، أو التناسب. وهذه العلاقات -كما هو الحال في باب الموافقة- كلها علاقات دلالية منطقية.

ومن ثم، ففي تصورهم لكل من الشعر والبرهان، فقد رأى الفلاسفة أن هناك مستويين للغة، الأول هو الذي تستخدم فيه الألفاظ بمعانيها الحقيقية التي وضعت لها، وهذا يناسب الأقوال العلمية والبرهانية، حيث أنها تهدف إلى تحقيق الإفهام والتوضيح. أما الثاني فهو الذي تستخدم فيه الألفاظ استخداماً مجازياً، وتوظف فيه الألفاظ توظيفاً دلالياً مغايرة لما وضع لها من دلالات حقيقية، فضلاً عن استخدام الألفاظ الغريبة، حيث إنها تهدف إلى تحقيق إثارة التعجيب والدهشة والإمتاع في نفس المتلقي.

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٠.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٣.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢١.

وفي هذا تأكيد من الفلاسفة على تميز اللغة الشعرية بفضل خروجها عن المعتاد في القول؛ "أي أنها تنحرف عن معيار ما هو قياسي ومصطلح عليه في اللغة ... وأدرك هؤلاء (الفلاسفة) أيضاً أن خروج اللغة في الشعر عن الأصل يرتبط بالهدف الذي تريد تحقيقه. ذلك أنها لا تسعى إلى الإفهام والتوصيل كما هو الحال بالنسبة للغة العلمية. وإنما تهدف إلى تحقيق أمر زائد عن المعنى، وأن هذا الانحراف جمالي متعمد، ذلك أنها تقصد من ورائه إثارة الدهشة أو العجب أو اللذة"[1].

ولما كانت مهمة الأقوال العلمية والبرهانية فكريه ومعرفية، ومهمة الأقوال الشعرية فنية جمالية، فقد أشار الفلاسفة إلى ضرورة الجمع بين المستوى الحقيقي، والمستوى المجازي للغة في الشعر، حتى لا يستغلق على المتلقي سبر أغواره وفهم معانيه.

مصادر التعجيب

تتمثل مصادر التعجيب عند الفلاسفة في:

أولاً: التغيير الشعري.

ثانياً: التخييل والمحاكاة.

أولاً: التغيير الشعري :

تتمثل مظاهر التعجيب عند الفلاسفة في الإجراءات الأسلوبية التي يتبعها الشاعر في التعبير، والتي من شأنها الخروج عن المعتاد في القول ومفارقة الألفة، مما يترتب عليه خرق توقعات المتلقي.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أن التغيير أو بنية الخرق تتحاذى –إلى حد ما– مع مصطلح الانزياح في الدراسات الأسلوبية الحديثة.

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، ص ١٧٧.

وتظهر فاعلية التغيير كونه مصدراً للتعجيب في كسر توقعات المتلقي، وما ينبني عليها من إدراكات، وبناء مدركات جديدة في ذهنه، ينبثق التعجب عنها. حيث إن "معظم التغييرات الرشيقة تنشأ عن المجاز، وعن نوع من التمويه يدركه السمع فيما بعد، ويزداد إدراكاً كلما ازداد علماً. وكلما كان الموضوع مغايراً لما يتوقعه. وكأن النفس تقول هذا حق وأنا التي أخطأت، واللطيف الرشيق من الأمثال هو ما يوحي بالمعنى أكثر مما يتضمنه اللفظ... ومثاله :

"سار والأقدام يكسوها ارتعـــــــاد"

فإن السامع كان يتوقع من الشاعر أن يقول : "حذاء"، ولكن لابد أن يتضح المعنى لدى سماع الجملة. أما التورية فقيمتها ناشئة من كونها تدل لا على ما يبدو منها، بل على معنى الكلمة في صورتها المغيرة"(١).

فالتعجيب في العبارة السابقة جاء من كونها مختلفة عن المتعارف عليه في القول؛ إذ جاءت موحية بالمعنى أكثر مما يدل عليه اللفظ، مما يترتب عليه نوع من الاستغراب والتعجب في نفس المتلقي.

وفكرة الإيحاء التي ترددت عند أرسطو في الأسلوب الشعري، تعود وتتردد عند الفارابي، حيث أكد أثر الإيحاء في الشعر، وما يعكسه من أثر على المتلقي، وقد جاء عنده تحت مصطلح "الإخطار بالبال"، ويقول فيه : "وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم ذلك مثل ما يفعله بعض الشعراء في زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا في قافية البيت ذكروا لازماً من لوازمها أو وصفاً من أوصافها في أول البيت فيكون لذلك رونق عجيب"(٢).

---

(١) أرسطو طاليس : فن الخطابة، ص ٢٢٦.

(٢) الفارابي : مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن فن الشعر، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣، ص ١٥٨.

ويعتمد الشاعر هذا النمط من التعبير لتغيير الصورة المعتادة في ذهن المتلقي. وبث روح الدهشة والتعجيب في نفسه، يقول الفارابي : "فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين"[(١)].

وكما يقترب مصطلح "الإخطار بالبال" عند الفارابي من مصطلح "التورية" عند أرسطو، يقترب أيضاً من مصطلح "التعريض" عند ابن سينا بجامع الدلالة الإيحائية بين الثلاثة؛ إذ يقول :"وليس يحسن استعمال المعدول حيث يوجد اللفظ المعتدل الموجز المحصل، فإن المعدول لا يدل النفس على معنى يقع عنده، بل إنما يدل على المراد بالعرض، وكما علمت يجب أن لا نعتقد أن في استعماله كل تلك الفصاحة والشرف، بل يجب أن يستعملها في التعريضات حيث يكره التصريح وفي التهويلات حيث يراد التعجيب والتغريب"[(٢)].

وعليه، فقد علل الفلاسفة التعجيب والإغراب بأسلوب الإيحاء الذي يعوّل عليه الشاعر في تعبيره عن المعاني تعريضاً وإلماحاً لا تصريحاً، مما يمكننا من القول : بأن التغيير عند الفلاسفة مصدر هام من مصادر التعجيب والإغراب، التي تنهض على خرق التوقعات في ذهن المتلقي، وتجاوز الراهن الحاضر إلى الغريب الخفي، الذي عبروا عنه بأساليب متعددة من مثل : أسلوب الإيحاء، والإخطار بالبال، والتعريض، فضلاً عن مصطلح "الحيلة" الذي مرّ معنا.

يقول ابن سينا :"واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب، وما يتبع ذلك من الهيبة والاستعظام والروعة"[(٣)]. وجل ما يرمي إليه ابن سينا من هذا النص، أن يربط بين الغرابة والأسلوب الأدبي؛ إذ ترتقي به عن الابتذال

---

(١) قصبجي، عصام : نظرية المحاكاة، دار القلم، حلب، ط١، ١٩٨٠، ص ٢٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٢١٨.
(٣) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٣.

والسوقية، مما يؤدي إلى التأثير في المتلقي، وبث روح الدهشة والتعجيب في نفسه. فهذا التبديل الذي يدعو إليه ابن سينا مهمته إثارة التعجب في نفس المتلقي، من خلال تحريك الخيال إلى تصور التوهم، فهو يدعو إلى مخالفة الواقع لإراحة النفس أو صرفها عن الحقيقة، عن طريق تصوير أمر وهمي يثير التعجب.

وفي موضع آخر يقول ابن سينا :"والقول ... إذا حرّف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس"[1]. وهذا الشيء هو التعجيب الذي تثيره اللذة المتأدية من التغيير، حيث إن الناس كما يقول أرسطو :"يستجيبون للتخيل أكثر ما يستجيبون للعلم والظن، وأن التعجيب انفعال يتبع إدراكات الإنسان للأشياء النادرة"[2]. والمعول عليه في ذلك هو التخييل، فالتخييل "إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول"[3]. ويرى زياد الزعبي أن العنصر الأساس في ذلك هو : "تحريف القول عما هو معتاد أي تغريبه، مما يمكن من استثارة العجب في النفس والتأثير عليها، وجعلها تذعن لصورة القول نفسه"[4].

فالقول الحقيقي الصادق الذي لا يثير في المتلقي أي نوع من اللذة والدهشة، يصبح ذا أثر قوي وفاعلية فنية، إذا ما حرّف عن العادة وغرب عن المألوف، وهذا التحريف الذي يدعو إليه ابن سينا، وسيلة المبدع لإثارة التعجب والاستغراب لاعتماده على التخييل والمحاكاة.

وفي تشديده على أن التعجيب سمة شعرية، يقول ابن سينا أن الشعراء :"أول من اهتدى إلى استعمال ما هو خارج عن الأصل، إذ كان بناؤهم لا على صحة وأصل،

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.
(٢) أرسطو : فن الخطابة، ص ٢٠٩-٢١٣.
(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ، ص ١٦٢.
(٤) زياد الزعبي : التعجيب عند ابن سينا، ص ٢٥٤.

بل تخييل فقط ... وهم في هذا كله لا يسعون للتفهيم بل للتعجيب ... واللغة* تستعمل للإغراب والتمييز والرمز. والنقل أيضاً كالاستعارة ... وكلما اجتمعت هذه كانت الكلمة ألذ وأغرب"(١). فالتغيير عند ابن سينا ينهض على مفارقة المألوف من اللفظ، حيث إن "الشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون على الاستعارة حرصاً شديداً، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء، أحدهما موضوع والآخر فيه تغيير مالوا إلى المغير"(٢).

ويشير ابن سينا من خلال حديثه عن التغيير، الذي يعده مصدراً من مصادر التعجيب، إلى أنه يمثل الغاية الجمالية للشعر، حيث يقول : "فإن العدول عن المبتذل إلى الكلام العالي الطبقة، والتي تقع فيها أجزاء هي فكرة نادرة هو في الأكثر بسبب التزيين، لا لسبب التبيين ولا يشك في أن الناس تعبوا تعباً شديداً حتى بلغوا غايات التزيين في واحد من أنواع الكلام"(٣).

وفي حين نجد أن ابن رشد لا يلح كثيراً على تواجد سمة التعجيب في الأسلوب النثري، كونه يرمي إلى الإقناع والتفهيم والإيضاح، نجده يشدد على ضرورة تواجدها في النص الشعري، كونه يرمي إلى التخييل وإثارة انفعال المتلقي، وإحداث المتعة واللذة في نفسه.

والتعجيب عند ابن رشد –كما هو الحال عند سابقيه– لا ينفصل عن الإغراب والتغيير في القول، وفي هذا يقول :"وفضيلة القول الشعري العفيف أن يكون مؤلفاً من الأسماء المستولية، ومن تلك الأنواع الأخر، ويكون الشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي

---

* اللغة : الكلمات الغريبة.

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢١٧.

(٣) زياد الزعبي : التعجيب عند ابن سينا، ص ٢٦٠.

بالأسماء المستولية، وحيث يريد التعجيب والإلذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء، ولذلك قد يتضاحك بمن يريد الإيضاح، فيأتي بالأسماء المشتركة أو الغريبة أو الألسن أو المعمولات ويتضاحك بمن يريد التعجيب والإلذاذ، فيأتي بالأسماء المبتذلة"(١).

ومجمل التغييرات عند ابن رشد تكون بإخراج القول غير مخرج العادة، وكل هذه التغييرات عنده تندرج تحت ما يسمى بالمجاز، وهي "تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة- مثل القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم، والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب، وبالجملة من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً"(٢).

ولم يكتف ابن رشد بالتنظير لأنواع التغيير، فذهب إلى التوسل بالأمثلة التطبيقية، مؤكداً من خلالها أهمية هذا المصدر –التغيير– في إحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي، على أساس أنه مصدر من مصادر التعجيب. والمعول في ذلك كله على المجـــــاز، ومن أشكاله :

- الحذف، من مثل قوله تعالى : ﴿وسئل القرية﴾(٣)، وقوله تعالى : ﴿ولو أن قرآناً سيرت به الجبال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى﴾(٤).
- القلب، من مثل قولهم: "فلان من أجل بنيه لا بنوه من أجله" و"السنة سبب الإنسان لا الإنسان سبب السنة"(٥).

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو، ص ١١٦.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٣.

(٣) سورة يوسف، ٨٢/١٢.

(٤) سورة الرعد، ٣١/١٣.

(٥) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٣.

- التقديم والتأخير، من مثل قوله تعالى :﴿ ولم يجعل له عوجاً قيماً﴾[1]. وقوله تعالى : ﴿وإذ ابتلى إبراهيم ربه﴾ [2].
- الزيادة من مثل قوله تعالى : ﴿تنبت بالدهن﴾ [3]. وقوله تعالى : ﴿ليس كمثله شيء﴾[4].
- التغيير من الإيجاب إلى السلب، من مثل قول القائل : ما فعله أحد إلا أنت بدل قوله أنت فعلته. ومن مثل قول النابغة :

ولا عَيْبَ فيهِمْ غَيْرَ أنَّ سُيوفَهُمْ بِهنَّ فُلُولٌ مِنْ قِراعِ الكتائِب[5]

ويعلق ابن رشد على قول النابغة هذا بأنه "أوجب لهم الفضائل بنفي العيوب واستثنى منها ما ليس بعيب على جهة تسمية الشيء باسم ضده"[6].

- جمع الأضداد في شيء واحد، من مثل قول المتنبي :

فيكَ الخِصَامُ وَأَنْتَ الخَصْمُ والحَكَمُ[7]

- كون الضد سبباً للضد، من مثل قوله تعالى :﴿ولكم في القصاص حياة﴾[8].

وهذه التغييرات كلها عند ابن رشد لذيذة. والفاضل منها ما كان أكثر بياناً وتشبيهاً، ذلك أن "هذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية أعني تحريك النفس..." [9]. ويمثل على ذلك بالإبدال الذي "إذا كان شديد الشبه أفاد

---

(١) سورة الكهف، ١/١٥.
(٢) سورة البقرة، ١٢٤/١.
(٣) سورة المؤمنين، ١٨/٢٠.
(٤) سورة الشورى، ٢٥/١١.
(٥) ابن رشد : تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٤.
(٦) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١٢٤.
(٧) ابن رشد : تلخيص أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٤.
(٨) سورة البقرة، ١٧٩/٢.
(٩) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٤.

جودة التخييل والإفهام معاً"[1]. ولكن قد يؤدي هذا الإبدال إلى غموض المعنى المتلقي مثلما عرض في قوله تعالى: ﴿حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود﴾[2]، حيث توهم بعضهم أن دال "الخيط" هو الخيط الحقيقي المحسوس، والمتعارف عليه، فنزل قوله تعـــالى: ﴿من الفجر﴾[3].

وعليه، فمن شأن هذه التغييرات المفارقة للألفة -عند ابن رشد-، أن تكون مصدراً لإحداث التعجب، ومولداً له، مما يؤدي إلى إيقاع الإمتاع في نفوس المتلقين، بفعل هذه التغييرات اللذيذة.

وفي ضوء ما سبق، فإن التغيير الشعري هو المولد الأساس للتعجيب في النص الشعري، لما يحمله من طابع إيحائي، للدلالة على المعنى وتأويله، لا الدلالة المباشرة عليه. هذا التغيير الذي من شأنه التأسيس لمرحلة جديدة في تلقي النص، إنها المرحلة التي يلجأ فيها المبدع إلى كسر الألفة، وخرق المتوقع، حيث إن التغيير "الجمالي مسافة تمتد بين السمات التي ينتظر القارئ توافرها في النصوص- وهي سمات متولدة عن عادته في القراءة — وبين الأثر المخالف للممارسات الجمالية المعهودة أو العارض على متقبله ممارسة جمالية جديدة كل الجدة. إنه صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة وصراع أفق الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد الطارح أسئلة جديدة على وعي المتقبل"[4].

ثانياً: المحاكاة والتخييل

ارتبط مصطلح التعجيب عند الفلاسفة بالمحاكاة والتخييل، حيث حاولوا أن ينظروا إلى الشعر على أنه عملية تخييل — أي من زاوية المتلقي- ويتضح لنا ذلك من خلال :

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٥.

(٢) سورة البقرة، ١٨٧/٢.

(٣) سورة البقرة، ١٨٧/٢.

(٤) المبخوت، شكري : جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ط٤، ١٩٩٣م، ص ٩٩.

- كون الشعر عند الفارابي : "قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر"(١).
- عَدَّ ابن سينا الشعر على أنه : "كلام مخيل"(٢).
- قول ابن رشد : "والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المخيلة"(٣).

فالتخييل عندهم هو جوهر الشعر وقوامه.

وانطلاقاً من الفاعلية التأثيرية السيكولوجية للتخييل وأثرها في نفس المتلقي، فقد ربط الفلاسفة بين التخييل ومصطلح "التعجيب"، فنجدهم قد عللوا التعجيب المتولد في نفس المتلقي به.

وقد حرص الفارابي خلال إيراده للمحاكاة والتخييل مصدراً للتعجيب على تمييزهما بوصفهما مفهوماً يقوم على أساس الإيهام بشبيه من المغالطة السوفسطائية لا بوصفها مفهوماً يقوم على أساس الإيهام بنقيض الشيء، فعلى الرغم من أنه ذهب إلى أن الأقاويل الشعرية كاذبة، إلا أنه استدرك على ذلك بما مؤداه أن كون الشعر كذباً لا يعني أنه غلط؛ لأن غاية المغلط إيهام النقيض، وغاية المحاكى إيهام الشبيه، يقول الفارابي: "ولا يظنّنّ ظان أن المغلط والمحاكي قول واحد، وذلك أنهما مختلفان بوجوه : منها أن غرض المغلط غير غرض المحاكى، إذ المغلط هو الذي يغلط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير الموجود، وأن غير الموجود موجود. فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه..."(٤).

وحتى تكون الصورة أكثر وضوحاً، يضرب الفارابي مثالاً من الواقع الحسي، يوضح من خلاله الفرق بين الإيهام الشعري والإيهام المغالطي، فيقول إن : "الحال التي

---

(١) الفارابي : كتاب الشعر، تحقيق محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد ١٢، ١٩٥٩م، ص ٩٢.
(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.
(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠١.
(٤) الفارابي : مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، ص ١٥٠.

توجب إيهام الساكن أنه متحرك، مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي على الشطوط أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير هي الحال المغلطة للحس، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرائي والأجسام الصقلية فهي الحال الموهمة شبيه الشيء"[١].

ولهذا يشير الفارابي إلى أن "الإيهام الذي تقوم عليه المغالطة السوفسطائية يخرج عن دائرة الإيهام في الفن عموماً وفي فن الشعر بصفة خاصة، ذلك أن الخيال الشعري الذي يتجسد في المحاكاة لا يعنيه أن يفيد أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنما يعنيه أن يحقق تأثيراً ما (التخييل) عن طريق تقديم الشبيه أو المثيل. في حين تعني المغالطة السوفسطائية بأن تثبت شيئاً ما على أنه الحقيقة حتى ولو كان مناقضاً للحقيقة"[٢].

وتمثيل الفارابي للمحاكاة الشعرية كذلك بفعل المرأة والأجسام الصقلية التي تعكس صورة الأشياء الخارجية وليست هي ذاتها -من جهة أن كليهما يخيل بشبيه الشيء المحاكي- قد يوحي بتطابق تلك المحاكاة مع الواقع الذي تحاكيه، ولكن سرعان ما يزول هذا الاعتقاد، وذلك عندما يشير إلى أن الأقاويل الشعرية -وقوامها المحاكاة- "تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما أو شيئاً أفضل أو أخس، وذلك إما جمالاً أو قبحاً أو جلالة أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه"[٣].

والفارابي في نصه السابق "كان معنياً بفكرة أن الشعر ليس مطابقاً للواقع، وأنه ليس نقلاً حرفياً له، إنه إعادة صياغة لمعطيات هذا الواقع وتشكيله بحيث يبدو في

(١) الفارابي : مقالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن أرسطو طاليس : فن الشعر، ص ١٥٠-١٥١.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين، ص ٧٥.

(٣) الفارابي : إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ٨٣.

صورة أفضل أو أسوأ مما هو عليه، فيضيف إليه حسناً أو قبحاً أو قيمة ما من شأنها أن تجعله متجاوزاً لهذا الواقع"(١).

ويرى إحسان عباس "أن هذا لا يعني الغضّ من قيمة الشعر، وإنما يعني تمييزه من القول البرهاني"(٢).

فالشاعر لا يعنيه أن يبين أن الشيء حقيقي أو غير حقيقي، وإنما يريد إحداث تأثير ما في نفس المتلقي. عكس المغالطة السوفسطائية، التي ترمي إلى إثبات أن الشيء حقيقي، أو مناقض للحقيقة.

في حين يرى جابر عصفور أن مثل هذه الوسيلة في تأثير الشاعر على المتلقي إنما هي محض إيهام ومخادعة تتم عن طريق الأقاويل الانفعالية فـ "ليس التخييل الشعري – بهذا الفهم- سوى عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تحرك قواه غير العاقلة وتثيرها، بحيث تجعلها تسيطر أو تخدر قواه العاقلة وتغلبها على أمرها. ومن هنا يذعن المتلقي للشعر ويستجيب لمخيلاته"(٣).

كما يتحدث الفارابي عن المحاكاة، ومدى تأثيرها في المتلقي، في موضع آخر، بما أسماه "محاكاة المحاكاة"، من منطلق أن المتلقي يفضل محاكاة الشيء بالصورة الأبعد، لما يجده من إعجاب ودهشة يشعر بهما المتلقي جراء اكتشافه الشيء بعد بحث وعناء، وإدراكه الحقيقة بعد غموض؛ حيث إن طبيعة النفس الإنسانية تميل إلى ما هو غريب وغامض، وتملّ مما هو قريب ومألوف، فتكون المحاكاة الأبعد أبلغ وقعاً في الإثارة من محاكاة الشيء نفسه أو القريب منه. ومن هنا كان للنص الغامض تأثيره في نفسية المتلقي. فـ "ربما لم نعرف زيداً فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته.

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٧٥.

(٢) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٢٢.

(٣) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ٦٦.

وربما لم نر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن الحقيقة برتبتين، وهذا بعينه يلحق بالأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت من أشياء تحاكي الأمر نفسه، ومما تحاكي تلك الأشياء، فتبعد عن الأمر برتب كثيرة، وكذلك التخيل للشيء بما يحاكيه بلا توسط، ويتخيل بتوسط واحد، ويتوسط شيئين على حسب القول الذي يحاكي الشيء، وكثير من الناس يجعلون محاكاة الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة، وأجرى على مذهبها"(١).

فالشعر عند الفارابي بما ينطوي عليه من محاكاة هو فن جميل ومؤثر في النفوس، لما يحمله من عواطف وأحاسيس وإثارة، تسهم الصورة في تمثيلها للمتلقي، ولما يخيل له من أمور تعده لسلوك أو فعل أو انفعال.

وعليه "تصبح الأقاويل الشعرية هي التي تجمل وتزين وتفخم ويجعل لها رونق وبها، كما يقول الفارابي، سواء كان ذلك باستخدام المحاكاة أو التغييرات أو الحيل اللفظية والتركيبية التي من شأنها أن تحدث التأثير"(٢).

وفيما ذهب إليه الفارابي من عرضه لوسائل المحاكاة غاية واحدة، هي تحقيق التخييل عند المتلقي، ليتولد عنه الإقبال على فعل ما أو الكف عنه، عبر هذه الوسيلة الفنية التي تؤدي إلى الانفعال النفسي عند المتلقي بما يوحي إليه بعدها نحو الفعل على حسب ما أوحي لها فيه، سواء أوحى لها بالشيء نفسه، أو بواسطة شيء آخر، حيث

---

(١) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٣٠.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٣.

يقول الفارابي : "ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك. إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر"[1].

وقد أورد ابن سينا نصوصاً كثيرة توضح فكرة ارتباط مصطلح التعجيب بالتخييل، وتعليل التعجيب المتولد في نفس المتلقي به، ومنها قوله : "وللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه، والقول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، أو ربما أفاد التصديق والتخييل معاً... والتخييل إذ كان للتعجيب والالتذاذ بنفس القول"[2].

فتقديم الأشياء بصورة المحاكيات يختلف عن تقديمها بصورتها المعتادة أو الحقيقية؛ لأن الأولى تقوم على التخييل وتنهض به في حين تنهض الثانية على تقديم الصور بطريقة مباشرة، فتكون مألوفة لا طراءة –غرابة– فيها.

وعليه، فالمحاكاة بما تنطوي عليه من تخييل تمثل المولد الأساسي للغرابة والتعجيب في النص الشعري[3].

وتأسيساً على نص ابن سينا السابق يربط زياد الزعبي بين التعجيب من جهة، والمحاكاة والتخييل من جهة أخرى على هيئة يبدو فيها " "التعجيب" سمة كامنة في المحاكاة، يمكن أن تقترن تلقائياً بالغرابة، التي تستثير الإحساس بالعجب والدهشة استناداً إلى فاعلية التخييل التي يمتلكها كل من المبدع والملتقي"[4].

---

(١) الفارابي : جوامع الشعر، ص ١٧٤.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٣) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٣٧.

(٤) زياد الزعبي : التعجيب عند ابن سينا، ص ٢٥٣.

وهذا الربط الذي أوجده ابن سينا "بين التخييل وإثارة التعجب ... ربط يعني أن أخيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجاباً بالصور التي تبتدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي"(١). حيث إن "التخييل يجعل الخطاب يترع نحو الغرابة"(٢)، التي هي بالأصل المصدر الأساسي لما يتولد في نفس المتلقي من التعجيب.

ولعل ابن سينا كان قد قصد من نصه السابق التلميح إلى الغموض –رديفاً للغرابة– في سبيل إقصاء المعنى المراد عند المتلقي، دون أن يصل هذا الإقصاء حد التعمية والتشويش؛ لأن غايته إثارة المتلقي، وتوليد الدهشة والتعجيب في نفسه.

ولما كانت المحاكاة مصدراً للتعجيب والغرابة، فهذا يعني أنها لا تنقل الواقع كما هو عليه في الحقيقة، وإنما يتم إيراد "مثل الشيء وليس هو"(٣)، ولذلك فالمحاكاة عند ابن سينا قائمة على :

- "التشبيه وذلك بتشبيه شيء بآخر".
- "استيعاب الشيء نفسه. وذلك بأن يؤخذ الشيء نفسه لا على ما هو عليه بل على سبيل التبديل"(٤).
- "التركيب من الصنفين السابقين"(٥).

هذا بالنسبة لوسائل المحاكاة مثلما أوردها ابن سينا، أما أغراضها فتتمثل عنده بـــ "التحسين والتقبيح والمطابقة"(٦).

---

(١) نصر، عاطف جودة : الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ القاهرة، ص ١٤٩.
(٢) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٣٦٣.
(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.
(٤) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٦٢.
(٥) المصدر السابق، ص ٢٦٢.
(٦) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٦٢.

وبينما يختص التحسين والتقبيح بالمدح والذم، حيث يقول ابن سينا : "وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً ... نحو التقبيح أو التحسين. وبالجملة المدح والذم"(١)، فإن الغرض من محاكاة المطابقة محصور عنده بالتعجيب.

وعليه، فابن سينا يحيل مادة المحاكاة إلى الغاية التي يريدها منها العمل الشعري؛ ففي حين يرى ابن سينا أن اليونانيين كانوا يقصدون من الشعر الحث على فعل ما أو الكف عنه، -مما يحقق الغاية الأخلاقية- مما يتطلب، أن تكون مادة محاكاتهم الأفعال والأحوال. كانت العرب تقول الشعر لغايتين، إما تخييل أمر للنفس يؤثر فيها، فتعد به نحو فعل أو انفعال- وهي غاية نفسية- وإما التعجيب، الذي يحمله المتلقي بواسطة التشبيه -وهي غاية جمالية، ومن هنا كانت أشعار العرب -عند الفلاسفة- تحاكي الذوات لا الأفعال، حيث يقول ابن سينا : "والشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه في أكثر الأمر محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها أصلاً كاشتغال العرب، فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال : والثاني للعجب فقط. فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"(٢).

ومن هنا، يرى ابن سينا أن الشاعر يخاطب شعور المتلقي عن طريق تجريده من عنصر الاختيار والإرادة، لما يذعن له من الانفعال النفسي المعجب. واللذة التي يشعر بها إثر الغموض الذي يعتري الصورة الشعرية. مبيناً للشاعر أن يسلك القول الكاذب إذا اضطر إليه في سبيل إضفاء العنصر الجمالي على المحاكاة، والذي يعود على الشاعر بأن يقف المتلقي الوقفة السلوكية التي يريدها منه : كأن يفرح أو يغضب ... فـ "المخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية،

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٠.

وفكر، واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان القول مصدقاً بـــه أو غير مصـــدق..." [١].

ويوافق ابن رشد سابقه، بأن المهمة المتوخاة من محاكاة المطابقة محصورة بإحداث أثر التعجيب عند المتلقي، دون أن يكون لها دور في غرض المديح أو الذم، فيما يختص بالتحسين والتقبيح، حيث يقول : "ومن الشعراء من يدخل في المدائح محاكاة أشياء يقصد بها التعجيب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة... وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه. لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل"[٢].

فالشاعر عند ابن رشد إنما يعد شاعراً، عندما "يكون قادراً على عمل التشبيه والمحاكاة"[٣]، التي تكون وكأنها قد "وقعت بالاتفاق من غير قصد، فيكون لها فعل معجب، إذ كانت الأشياء التي من شأنها أن تقع بالاتفاق معجبة"[٤]. وإن كان ابن رشد يرى أن هذه الوسيلة –المحاكاة– المثيرة للتعجب من باب "الغلو الكاذب"[٥]، لما يحمله معظمها من طابع غير خلقي، فإن معياره للحكم على المحاكاة هو معيار أخلاقي، يفضل فيه المحاكاة القريبة، مستبعداً المحاكاة البعيدة، معتبراً إياها من باب الكذب.

ويعلق القصبجي على ذلك بقوله : "ولسنا ندري كيف يكون الغلو محاكاة، إذا كانت المحاكاة تشبيهاً تطلب فيه المطابقة"[٦]، ولربما كان ابن رشد يقصد بالمحاكاة المجاز عامة، وليس فقط التشبيه.

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.
(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ٨٧.
(٣) المصدر السابق، ص ٢١٥.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢١٥.
(٥) المصدر نفسه، ص ٩٧.
(٦) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٦٤.

كما قد يكون توظيف الكذب في الشعر من باب المحاكاة خطأ، إذا كان توظيفه هدفاً قائماً لذاته، ولكن إذا وظفه الشاعر –الكذب– على أساس أن الغاية تبرر الوسيلة، فعندها يتحول الكذب إلى وسيلة فنية يتوسل بها الشاعر في تبليغ رسالته إلى المتلقي، "ويمكن في ضوء هذا الموقف أن يكون الأثر النفسي مظهراً من مظاهر المهمة التي يقدمها الشعر بوسائل فنية، وعناصر إيجابية تبدو بعيدة عن الواقع لكنها في الحقيقة تحمل في طياتها عنصراً من عناصر التوصيل الشعري بأسلوب متميز"(١).

ووفق هذا التصور وجه الفلاسفة اهتمامهم صوب المتلقي، مما ينبني عليه أن القول يكتسب أهميته وفقاً لما يتركه في نفس المتلقي من أثر، لا وفق ما يكون عليه القول في الحقيقة. فهو قول مخيل بغض النظر عن كونه مصدقاً به أو غير مصدق، وهو ما وصفه الفارابي بجودة التخييل، إذ يقول : "جودة التخييل يقصد بها أن تنهض نفس السامع إلى طلب الشيء المخيل والهرب عنه، أو النــزاع إليه والكراهة له، وإن لم يقع له به تصديق، كما يعاف الإنسان الشيء الذي إذا رآه يشبه ما سبيله أن يعاف على الحقيقة، وإن تيقن الذي يراه أنه ليس هو ذلك الشيء الذي يعاف"(٢).

فالمخيلات "ليس تقال ليصدق بها. بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر وعلى سبيل المحاكاة، ويتبعه في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها، وبالجملة قبض أو بسط"(٣).

وأثر ذلك في المتلقي واضح، فالمتلقي يمكن أن يستجيب للأقاويل التخييلية، حتى مع عدم تصديقه بها، أكثر مما يستجيب للأقاويل العلمية أو الظنية، وبهذا "يكون فعله

---

(١) موسى ربابعة : النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجري "في ضوء النقد الحديث"، مؤسسة حمادة للدراســات الجامعيــة والنشر والتوزيع، إربد، ٢٠٠٣م، ص ٢٢٣.

(٢) الفارابي : فصول المدني، تحقيق د.م.دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١م، ص ١٣٤-١٣٥.

(٣) ابن سينا : النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعــادة، القــاهرة، ط٢، ١٩٣٨، ص ٨١.

بحسب تخيله، لا بحسب ظنه به، ولا علمه، فلذلك صار الغرض المقصود بالأقاويل المخيلة أن تنهض بالسامع نحو فعل الشيء الذي خيّل له فيه أمر ما .... سواء صدّق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيّل أو لم يكن"(١).

وعدم تشديد الفارابي على مطابقة الأمر المخيل به للصدق، يعني أنه يشير إلى أن الشعر، إنما يفعل فعله في نفس المتلقي بما يتوسل به من وسيلة فنية هي "التخييل"، وليس بما ينطوي عليه من دلالة فكرية.

وتأكيداً لهذا الأثر التخييلي النفسي نجد الفارابي يقول في موضع آخر "ويعرض لنا عند استماعنا الأقاويل الشعرية عن التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا شبيه مما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف : فإننا من ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما نعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خيّل لنا"(٢).

ويشاطره ابن سينا الرأي، فيقول : "والمخيل عن الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري. سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق، فإن كونه مصدقاً به غير كونه مخيلاً أو غير مخيل : فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى، انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، فكثيراً ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقاً، وربما كان المتيقن كذبه مخيلاً"(٣).

وبناءً على النص السابق، فإن غاية الشعر عند ابن سينا :"هي تحقيق إثارة تخييلية تفضي بالمتلقي إلى وقفه سلوكية خاصة، فإذا تحقق ذلك حقق الشعر غرضه وغايته

---

(١) الفارابي : كتاب الشعر، ص ٩٤.

(٢) الفارابي : إحصاء العلوم، ص ٨٤.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١-١٦٢.

واكتسب قيمته، بغض النظر عن أي اعتبار آخر، ولا معول –في هذه الحالة– على اعتقاد الشعر أو صدقه أو كذبه، أو على قيمة موضوع المحاكاة في ذاته، إذ لا قيمة لذلك كله بالنسبة للشعر باعتباره عملية تخييل"[١].

فبعد ما يرتسم في ذهن المتلقي من خيال للصورة التي قدمها الشاعر، وإن كان على علم بأن هذه الصورة مخالفة لما هو موجود في الواقع، إلا أنه "يحدث له نفس الشيء الذي يحدث حين ينظر إلى شيء ليس في ذاته كريهاً، لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً. فيستدعي الشبيه شبيهه إلى الذهن، فمن الحقائق النفسية المعروفة، ذلك القانون الذي يسمونه بقانون التداعي، وخلاصته أنه إذا اقترن في خبرتك شيئاً لأي سبب من الأسباب، ارتبط هذان الشيئان أحدهما بالآخر، بحيث إذا عرض لك أحدهما، وثب الآخر إلى ذهنك فوراً، فقد تصف الشيء الواحد بصفتين، كلتاهما –من حيث الواقع– صحيحة، ومع ذلك فإحداهما تكون مدحاً، والأخرى تكون قدحاً، حسب ما تستدعيه كل منهما إلى الذهن، فالأمر كما يقول الشاعر :

تقول هـذا مجـاج الزهـر تمدحـه وإن ذممـت تقـل قـيء الزنـابير[٢]

ويعلل ابن سينا استجابة المتلقي للتخييل، وتقبله له بـ :

- انفراده بالخاصية الشعرية، التي تمتاز بها المحاكاة، وهي خاصية "التعجيب"، ففيها شيء من "التعجب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراءة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه"[٣].
- أن إذعان المتلقي للتخييل، وتقبله له، أمر يرجع إلى القول ذاته، فهو إذاً إذعان سببه التعجب والالتذاذ، في حين يرجع إذعان المتلقي للتصديق وتقبله له إلى ما

---

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ١٥٧.

(٢) محمود، زكي نجيب : نظرية الشعر عند الفارابي، ضمن كتاب فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩٩.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

وراء القول من البحث والتعقب، إذ يقول ابن سينا : "التخييل إذ كان، والتصديق إذعان، لكن التخييل إذعان للتعجب والالتذاذ بنفس القول، والتصديق إذعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه، فالتخييل يفعله القول لما هو عليه، والتصديق يفعله القول بما المقول فيه عليه، أي يلتفت فيه إلى جانب المقول فيه"(١).

وفي قول ابن سينا هذا تلميح منه على أن الشعر يؤثر في نفس المتلقي لما ينطوي عليه من جانب جمالي، بعيداً عن ما ينطوي عليه من جانب فكري وشعوري.

ففي حين يخضع القول التصديقي لملاحقة المتلقي وتعقبه حتى يذعن له، فإن المتلقي وتعقبه في صناعة الشعر يذعن للقول في نفسه دون تعقب، وذلك لأن المقصود بالقول الشعري هو التخييل لا التصديق، والتخييل يتوجه في أثره إلى النفس مباشرة بما يثيره فيها من التعجب والإلذاذ.

وعليه، يعد ابن سينا "القول نفسه، أي صيغته، هو الذي يثير التعجب ويحدث اللذة فينا، وشيء آخر هو أن كلام ابن سينا يؤكد ذلك التضاد بين الفكر والانفعال. أي بين البرهان والشعر، وهذا ما يؤدي من بعد إلى التضاد بين الخطابي والشعري"(٢). وهذا يعلل لنا حرص الشعراء على العناية بالصياغة اللغوية، وفنون البلاغة بحيث "تجمل وتزين وتفخم وتجعل لها رونق وبهاء"(٣).

ولما "كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب، فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب، لكن الناس

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٢) الجوزو، مصطفى : نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ص ١١٨.

(٣) الفارابي : إحصاء العلوم، ص ٨٤-٨٥.

أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمعوا التصديقات، استكرهها وهرب منها"[1].

ومن المؤكد أن ابن سينا " لا يعني ابتعاد الشعر عن الصدق، ولكنه يعني أن الشعر ينبغي أن يسلك سبيل التخييل لكي يؤدي غايته للوصول إلى النفس سواء أكان بعد ذلك صادقاً أم كاذباً بل الأولى أن يكون صادقاً لولا أن الناس قد درجوا على التعلق بالقول الكاذب، وهكذا فإذا توفر عنصر التخييل لم يعد مهماً أن يكون المضمون صادقاً أم كاذباً، وإن كان يغلب على طبيعة الشعر الأقوال الكاذبة"[2].

ومن هنا، فإن الاستجابة التي يتضمنها التخييل، والتي وصفها ابن سينا بالإذعان، "إنما هي استجابة تتم عن مستوى "اللاوعي" الخالص، دون أن يتدخل العقل فيها. ومن هنا نفهم لماذا يوصف الانفعال الناتج عن التخييل الشعري بأنه "انفعال نفساني" من غير روية وفكر واختيار"[3].

فالفارابي يؤكد أن المقصود من المحاكاة هو "التخييل"، والتخييل بما ينطوي عليه من غموض وغرابة وتعجيب هو هدف الشعر ومقصده، وبه يتمكن الشعر من تقييد المتلقي شعورياً، حيث يضعه في "حالة شعورية مرهفة وتحركيه نحو النفور أو القبول"[4].

وعليه، ففاعلية التخييل الشعري عند الفلاسفة "تعتمد في قوتها على مخاطبة الجانب الانفعالي للإنسان، وأن نشاط الشعر يرجع إلى ما للشعر نفسه من هيئة تحدث

---

(١) ابن سينا : القياس من كتاب الشفاء، تحقيق سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٥.

(٢) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٣٦.

(٣) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ٦٥.

(٤) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ١٩٠.

الانفعال في نفس المتلقي ...، فالنشاط الشعري ... لا ينفصل عن الإحساس والتخييل والانفعال"[1].

وبالجملة، يتبين لنا أن الأثر الذي يحدثه التعجيب -المتولد من عنصري التغيير والمحاكاة- هو أثر نفسي، يذعن له المتلقي إذعاناً نفسياً دون تفكير، سواء كان الأمر المخيل له صادق وقريب للحقيقة أو العكس. "فالتصديق هو الذي يلتصق بالواقع ويقترن فيه دون انحراف، أما التخييل فإنه يحتوي على بعد نفسي، ولذلك كانت العلاقة بين المبدع والمتلقي (عندهم)، أن المتلقي ينفعل بالشعر انفعالاً نفسياً عاطفياً،... والذي يحمل هذا "التعجب" إلى المتلقي، الأساليب الفنية مثل التشبيه"[2]. وإن عاب ابن رشد وجود الكذب في الشعر، كونه يحصره في تحقيق الغاية الجمالية، مما يحول دون تحقيق الغاية الأخلاقية.

إذن فقد جاء تركيز الفلاسفة على "التعجيب"، مرتبطاً بالجانب الفني المتمثل بالتغيير والمحاكاة، اللذين يحدثان التعجيب في نفس المتلقي. ومن هنا، نظر الفلاسفة إلى الشعر على أنه "شيء يكون في صورة المعاني لا في مادها، وتصور غرضه على أنه إثارة انفعال، وتصور القطعة منه على أنها كل متكامل ولكنه قريب متشابك الأجزاء"[3].

---

(١) سلوم، تامر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية- سورية، ط١، ١٩٨٣، ص ١٨٧-١٨٨.

(٢) موسى ربابعة : النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ٢٢١-٢٢٢.

(٣) أرسطو : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٤.

الفصل الثالث

اللّذة

١- اللذة عند أرسطو.

٢- اللذة عند الفلاسفة المسلمين.

٣- مرادفات اللذة.

٤- بواعث اللذة.

اللذة

اللذة عند أرسطو :

يعرف أرسطو اللذة بأنها "حركة للنفس وتهيؤ مفاجئ مدرك بالحس؛ لأنها تستقر في حالتها الطبيعية، فأما الألم فهو ضدّ ذلك، فإن كانت اللذة بهذه الصفة، فمن البين أن ما ينتج الهيئة التي وصفناها هو لذيذ أيضاً، وأن ما يفسدها أو ينتج ما يضاد الاستقرار هو مؤلم"(١).

وانطلاقاً من هذا التعريف يمكن القول : أنه مثلما كان الشعر عند أرسطو مصدراً لتحقيق المعرفة والتعليم والتأديب، فهو في الوقت نفسه مصدراً لتحقيق اللذة والإمتاع. بل نجده يتحدث عن اللذة واصفاً إياها بأنها دافع لأفعال الناس، حيث يقول : "وبالجملة فإن الأمور التي يفعلها الناس من تلقاء أنفسهم، هي إما أن تكون –أو تبدو– حسنة أو لذيذة"(٢).

وبمثل هذا التصور يورد أرسطو الأسباب الموردة للذة ومنها :

١- المحاكاة: "فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة (والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية)، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"(٣).

٢- التعلم: لما ينطوي عليه من أشياء جديدة، لم يكن للمتلقي بها سابق علم؛ ولأن كل جديد لذيذ، فالتعلم لذيذ. يقول أرسطو : "أن التعلم لذيذ : لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير"(٤).

---

(١) أرسطو : فن الخطابة، ص ٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٣) أرسطو : فن الشعر، ص ١٢.

(٤) المصدر السابق، ص ١٢.

٣- الإعجاب: ويقرنه أرسطو بالتعلم واللذة، إذ أنه ينطوي على الرغبة في التعلم، إضافة إلى أنه منتجاً للذة، فـ "التعلم والإعجاب لذيذان بوجه عام؛ لأن الإعجاب ينطوي على الرغبة في التعلم، حتى أن ما يسبب الإعجاب يشتهي"[(١)]. ومن هنا، "فإن كل الأمور المرتبطة بهما لا بد أن تكون لذيذة هي الأخرى، مثلاً: أعمال المحاكاة، كالتصوير والنحت والشعر، وما هو جيد المحاكاة، حتى لو لم يكن الشيء المحاكى لذيذاً، إذ ليس هو الذي يحدث اللذة أو العكس، بل الاستنتاج أن المحاكاة والشيء المحاكى واحد، والنتيجة هي أننا نتعلم شيئاً. ونفس الأمر يقال عن التغيرات المفاجئة، والإفلات من الخطر بصعوبة؛ لأن كل هذه الأمور تثير الدهشة والإعجاب"[(٢)].

٤- التغيير: يرى أرسطو أنه حتى يكون الأسلوب الشعري مؤثراً في المتلقين فعلى الشاعر أن يخرج به عما هو مألوف للناس من الصيغ والتراكيب، ويوظف ما هو غريب "عن الاستعمال الدارج"[(٣)]. حيث أن "البعد عما هو [معتاد] من شأنه أن يجعله أرفع قدراً. وفي هذا المجال يشعر الناس نحو الأسلوب بما يشعرون به نحو الغرباء والمواطنين، ولهذا ينبه أن نضفي على لغتنا طابع الغرابة؛ لأن الناس تعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يسر ويمتع. وفي الشعر كثير من الأمور تفضي إلى هذا، وفيه يكون مناسباً؛ لأن الموضوعات والأشخاص الذين يتناولهم الشعر خارجة عن المألوف"[(٤)].

---

(١) أرسطو : الخطابة، ص ٧٩.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠.

(٣) أرسطو :فن الشعر، ص ٦١.

(٤) أرسطو : الخطابة، ص ١٩.

ويتضح دور التغيير كمولد للذة عند المتلقي أكثر في قول أرسطو : "التغيير لذيذ؛ لأن التغيير أمر طبيعي، ذلك أن استمرار نفس الشيء يخلق إفراطاً في الحالة العادية، ومن هنا قيل : "التغيير في كل الأمور لذيذ". وهذا هو السبب في أن ما نــراه في فتــرات متباعدة سواء من الناس والأشياء لذيذ؛ لأن ثمة تغييراً في الحاضر، وهو في الوقت نفسه نادر"[1].

اللذة عند الفلاسفة المسلمين

على الرغم من تصور الفلاسفة للشعر باعتباره فرع من فروع المنطق، والذي يعد بدوره وثيق الصلة بالفلسفة بشكل عام، إلا أن هذا لا يعني أن يقتصر دوره على تحقيق الفائدة فقط.

إذ أن الشعر عندهم يهدف كذلك إلى إحداث التأثير الانفعالي عند المتلقي، بمعنى أنه يهدف إلى تحقيق الإمتاع والدهشة واللذة. وفي تأكيده هذه الوظيفة الجمالية للشعر، التي تخاطب روح المتلقي وإحساسه، بعيدة كل البعد عن المنطــق والفلــسفة، يقــول البحتري :

كلفتمونــــا حــــدود مــــنطقكم فالشعر يغــني عــن صــدقه كذبــه
ولم يكن ذو القروح يلــهج بالمنـــ ـــطق مــا نوعــه ومــا ســببه
والــشعر لمــح تكفــي إشــارته ولــيس بالهــذر طولــت خطبــه[2]

فوظيفة الشعر الأساسية تتمثل في قدرته على إحداث هذا الأثر الجمالي -اللذة- للمتلقي، الذي تبرز أهميته في ولادة قراءة جديدة عنده، يتواصل من خلالها مع النص،

---

(١) أرسطو : الخطابة، ص ٧٩.

(٢) الدرابسة، محمود : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، مجلة أبحاث اليرموك، المجلد ١٦، العدد ٢، ١٩٩٨م، ص ٢٤٩.

وهي ما وصفها رولان بارت بأنها "قراءة تفتح النص"(١)، على تأويلات متعددة يتأسس النص بوجودها كلذة، "فاللذة هي الحقيقة الوحيدة التي تتضمن حقيقة النص الأدبي وتفتحه على التعدد الذي يجعل النص غير معترض على المعنى الذي يعطيه له القارئ، وذلك لأن النص "يؤسس الالتباس، لا المعنى"(٢). وذلك باستفزازه للمتلقي وربطه بالعمل الشعري لاكتناه ما هو متحجب وراء العلاقات البلاغية من تشبيهات ومجازات من معانٍ، تكون هي الحافز على خلق اللذة.

ولا يختلف الفلاسفة المسلمون في حقيقة أن الشعر نافع ولذيذ معاً، فالمهمة الشعرية عندهم متمثلة بغايتين، الأولى نفعية وثيقة الصلة بالمجتمع المدني وحياة الناس، وهي المتعلقة بالفلسفة، وهدفها الوصول إلى السعادة والحياة الفضلى. وهذه الغاية هي ما أشار إليه الفارابي بأمور الجد، بينما أشار إليها ابن سينا وابن رشد بأمور التحسين والتقبيح.

أما الغاية الثانية فهي جمالية مرتبطة باللذة التي يُحققها القول ذاته من غير أن يكون مقترناً بأية غاية خارجية. وهي عند الفارابي مرتبطة بأمور اللعب، بينما ترتبط عند ابن سينا وابن رشد بالتعجيب. فعند الفلاسفة "القول نفسه، أي صيغته، هو الذي يثير التعجب ويحدث اللذة حيناً"(٣).

وتتضح وظيفة الشعر والغاية منه عند الفارابي من خلال إشارته إلى أن الأقاويل الشعرية "منها ما يستعمل في الأمور التي هي جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل في

---

(١) بارت، رولان : لذّة النّص، ترجمة منذر عياشي، دار الوسوي، باريس، ط١، ١٩٩٢، ص ١٤.

(٢) أوكان، عمر : مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١، ص ١٠٩-١١٠.

(٣) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص ٨.

أصناف اللعب. وأمور الجد التي هي جميع الأشياء النافعة في الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية. وذلك هو السعادة القصوى"(١).

فوظيفة الشعر قد تقتصر على التأثير الانفعالي الذي يحصرها في تحقيق اللذة والإمتاع، وقد تتجاوز ذلك التأثير إلى التأثير في سلوك المتلقي وتوجيه أفعاله.

وهذه الثنائية لوظيفة الشعر يشترك فيها مع باقي الفنون الأخرى في كونها محاكاة، حيث يقول الفارابي : "والألحان بالجملة صنفان على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخرى المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزوايق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط، من غير أن يوقع في النفس شيئاً آخر، ومنها ما ألف ليفيد مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أمور آخر"(٢).

أما الصنف الأول فهو ما يوظفه الشاعر لإدخال الفرح والسرور في نفس المتلقي، ولا يتأتى له من تلقيه الشعر شيئاً آخر غير ذلك؛ لأن اللذة تكون مقصودة فيه لذاتها، يقول الفارابي : "كذلك ههنا معارف أخر (خارجة) تحصل بالحس خارجة عن علم أسباب الأشياء المحسوسة، قد يتشوقها الإنسان ويقتصر منها على علمها وإدراكها فقط، وعلى اللذة التي تلحقه من إدراكها مثل الخرافات والأحاديث وأخبار الناس وأخبار الأمم التي إنما يستعملها الإنسان ويسمعها ليتفرح بها فقط، فإنه ليس معنى التفرح سوى أن ينال الإنسان راحة ولذة فقط، وكذلك النظر إلى المحاكين وسماع الأقاويل التي يحاكى بها أيضاً وسماع الأشعار ومرور الإنسان على ما يفهمه من الأشعار والخرافات التي يحدث بها ويقرؤها، وكل ما كان إدراكه لما يدركه أتقن كانت لذته أكمل. وكل ما كان المدرك أفضل وأكمل في نفسه كان الالتذاذ بإدراكه أكمل. فهذه

---

(١) الفارابي : كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبدالملك خشبة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م، ص ١١٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٨٠.

أيضاً معارف وإدراكات إنما يوقف منها على الإدراك فقط وعند الالتذاذ فقط بالإدراك"(١).

أما الصنف الثاني للشعر فهو ما كان يجمع إلى تحقيق التأثير الانفعالي وإحداث اللذة التأثير في سلوك المتلقي وأفعاله.

وبالرغم من أن الفارابي يفضل الصنف الثاني من أصناف الشعر باعتباره يحمل غاية نفعية، حيث لا يصل الإنسان إلى تحقيق السعادة إلا به، إلا أنه لم يغفل ما للصنف الأول من فائدة، وذلك بما يبعثه في النفس من راحة نفسية بعد التعب الذي يعتريها من أمور الجد.

وعليه، فيبدو "أن الغاية القصوى ليست هي اللعب، وأن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة، والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد ... فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذاً لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلاً في الإنسانية"(٢).

هكذا، فللشعر عند الفارابي وظيفتان : الفائدة والإمتاع، يختص اللعب –اللذة– بالمهمة الثانية منهما، وأفضل ما تكون عليه عنده عندما تجيء متممة للمقصود من المهمة الأولى –الفائدة– فتكون حينها غاية اللعب غاية موجهة، لا تطلب لذاتها.

ويؤكد الفارابي هذه الفكرة في موضع آخر يقول فيه : "ولما كان كثير من الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها، على ما تبين في الصناعة المدنية، صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة

---

(١) الفارابي : فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تحقيق محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١، ص ٦١.

(٢) الفارابي : الموسيقى الكبير، ص ١١٨٤– ١١٨٥.

في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليست إنما هي نافعة في هذه وحدها، ولكن وفي البعثة على اقتناء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم"(١).

وهذا ما حدا بالفارابي إلى تحذير الجمهور من أن الشعور باللذة المتولدة من اللعب الذي لا يصحبه الشعور بالتعب أو المشقة، لا يعني الوصول إلى تحقيق السعادة، إضافة إلى تنبيههم في الوقت نفسه إلى أن أمور الجد ليس المقصود بها التعب والمشقة فيبتعدوا عنها.

وتأكيداً لذلك بين الفارابي أن الأفعال الإنسانية لما كان "يطلب بها السعادة القصوى، وكان يلزم أن تكون ملذة أبداً، أو ملذة من غير أن يلحق الإنسان عنها أذى أو كلال أو تعب، أصلاً، وكانت بهذا الأمر أشبه الأشياء بالراحة وأفعالها التي بها كمالها أشبه الأشياء بالأفعال الكائنة في الراحات من أصناف اللعب، ظن الجمهور كذلك المتعبة أنها شقاوات، وبالراحة وبأصناف اللعب أنها سعادات، إذ كانت أفعالها تحاكي أو تشابه السعادة التي هي بالحقيقة سعادة، وظن بها أيضاً أنها هي الغاية القصوى، فنحوا بأفعالهم كلها نحوها وطلبوا تتميمها بكثرتها وتقويتها وبدوامها وجاوزوا بها مقادير المراتب، فصارت بحسب استعمالهم أشياء باطلة لا جدوى لها في الإنسان بل صارت صارفة عن الأمور التي بها تنال السعادة بالحقيقة، إذ كانوا إنما يستعملونها بالحقيقة، إذ كانوا يستعملونها على هذه الجهة"(٢).

ويحذو ابن سينا حذو الفارابي في تركيزه على أهمية اللذة بعدها وظيفة للشعر، إضافة إلى وظيفة أخرى فيها لذة ومتعة، وهي الوظيفة المعرفية. حيث نجده يتحدث عن منفعتين يقصد لهما الشعر، أما الأولى، فتختص بالتعجيب وهو ما تمتاز به الصناعة

---

(١) الفارابي : الموسيقى الكبير، ص ١١٨١.

(٢) المصدر السابق، ص ١١٨٦.

الشعرية عن الخطابية، وأما الثانية، فهي ما يشترك به الشعر مع الخطابة من الأغراض المدنية، فالشعر قد يقال "للتعجب، وقد يقال للأغراض المدنية"(١).

وتقترن اللذة أيضاً عند ابن رشد –مثل سابقيه– بالفائدة والتعليم، حيث يذهب إلى أن وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان أمر فطري يختص به الإنسان من بين سائر الحيوانات؛ إذ "أن الإنسان من بين سائر الحيوان الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها"(٢).

لكن، على الرغم من تقدير الفلاسفة المسلمين للذة، بوصفها "طاقة متجددة في العمل الفني"(٣)، لما تولده من جماليات فنية من شأنها التأثير في المتلقي، وحفزه على الانجذاب والتفاعل مع الشعر إلا أنهم "حرصوا على أن يكون هناك توازن ما بين المتعة (أو اللذة) والفائدة في العمل الفني. ومن البديهي بالنسبة لتصورهم عن الشعر –باعتباره وسيلة تخييلية لنقل المعارف والحقائق –التي توصل إليها البرهان– إلى الجمهور والعامة –أن يجمع الشعر بين هاتين الغايتين اللذة باعتباره تخييلاً– التركيز هنا يكون على الشكل المؤثر– والفائدة وهي تتضمن المحتوى القيمي والأخلاقي"(٤).

ويتضح ذلك من خلال تعريف الفارابي للطراغوذيا، والتي يرى أنها توازن بين اللذة من جانب والفائدة من جانب آخر، فيقول: "أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم، يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها، يمدح بها مدبرو المدن"(٥).

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٦٢.

(٣) محمود الدرابسة : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، ص ٢٤٧.

(٤) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٣١-١٣٢.

(٥) الفارابي : مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٣.

ويوافقه ابن سينا في ذلك، حيث يرى أن الطراغوذيا "له وزن طريف لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية"(١).

ويؤكد على ذلك في موضع آخر، حيث يقول : "وهذا الحد حد بين فيه أمر طراغوذيا بياناً على أنه يذكر فيه الفضائل الرفيعة كلها بكلام موزون لذيذ"(٢).

مرادفات اللذة(٣) :

ورد مصطلح اللذة عند الفلاسفة المسلمين بمترادفات أخرى، من شأنها الاحتفاظ بالمعنى نفسه الذي يحمله، إضافة إلى انطوائها على ما يعمق مدلول هذا المصطلح وفنيته.

فقط ربط الفارابي –كما مر معنا(٤)– بين مصطلح اللعب واللذة، لما يحققه اللعب من الراحة النفسية، والشعور بالإمتاع واللذة.

والقول نفسه ينطبق على ابن سينا، الذي ربط بدوره بين العجب والتعجيب وبين اللذة، على أساس أن هذين المصطلحين مرادفان لها، لما يحدثانه من انفعال نفسي عند المتلقي، والذي يكون ناتج عن فهمه للنص الأدبي.

حيث أن المفاجآت التي يحدثها النص في نفس المتلقي جرّاء المعاني والأفكار والأساليب البيانية المختلفة من شأنها تقوية العلاقة ما بين النص والمتلقي وجعله أكثر تمسكاً ورغبة في متابعة النص، وأن يبقى النص وأحداثه وصوره عالقة في ذهنه ونفسه بعد الانتهاء من قراءته، وكل ذلك بفضل ما تولده عنده من دهشة وهزة ولذة.

فقد ورد مصطلح العجب عند ابن سينا بوصفه رديف لمصطلح اللذة إذ " أن العرب كانت تقول الشعر لغرضين أحدهما يهدف إلى تحريك المستمعين إلى المشاركة

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٦.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٦.

(٣) محمود درابسة : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، ص ٢٥١.

(٤) انظر ص ٥، ص ٧.

في الأمور الجادة، وثانيهما لإحداث اللذة في نفس المتلقي. يقول : "فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط"(1).

كما ورد عنده مصطلح التعجيب كرديف آخر للذة، يربط بين النص والمتلقي لإثارته وإحداث اللذة في نفسه، حيث يقول : "وأوضح القول وأفضله ما يكون بالتصريح، والتصريح هو ما يكون بالألفاظ الحقيقية المستولية، وسائر ذلك يدخل لا للتفهيم بل للتعجيب مثل المستعارة، فيجعل القول لطيفاً"(2).

وكما هو واضح فإن العجب أو التعجيب عند ابن سينا "مرتبط بإحداث اللذة وخلق نوع من الدهشة والمفاجأة التي تهز المتلقي وتحرك مشاعره، ولعل ربط ابن سينا بين التعجيب والاستعارة، وكذلك العجب والتشبيه ما يعكس بعد رؤيته لمسألة العمل الفني المرتبط باللذة التي تتشكل عند المتلقي من خلال اللذة المباشرة الناتجة عن الإعجاب والاستحسان للعمل الفني، وكذلك فإن اللذة غير المباشرة التي تحدث نتيجة رد فعل مباشر إنما تستمر وتتواصل في نفس المتلقي من خلال الصور التي تحدث في مخيلة المتلقي بعد فهمه وإدراكه لسر العمل الفني وجماله"(3).

ويشاطره ابن رشد الرأي ذاته، مع تأكيده أن لا يدخل الشعراء أشياء في مدائحهم لغرض الالتذاذ بها فقط، دون أن تكون موجهة لتوجيه سلوك المتلقي. يقول ابن رشد : "ومن الشعراء من يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة... وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من

(1) محمود درابسة : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، ص ٢٥٢.
(2) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.
(3) محمود الدرابسة : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، ص ٢٥٢.

الوجوه. وذلك أنه ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت، لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح"(١).

وبهذا، تتوحد الوظيفة الجمالية للشعر عند الفلاسفة- والمتمثلة باللذة- مع الوظيفة النفعية له- والمتمثلة بالفائدة في وظيفة واحدة، هي تحقيق السعادة والحياة الفضلى للناس.

بواعث اللذة

ردّ الفلاسفة المسلمون تولد اللذة في نفس المتلقي إبّان تلقيه الشعر إلى مجموعة من البواعث الفنية وهي :

أولاً:الغرابـــــة :

تعد الغرابة عند الفلاسفة المسلمين من أهم مولدات اللذة والدهشة في النص الشعري ومتلقيه. لخروجها عن المألوف، وكسر النظام اللغوي المعتاد في التعبير، والذي يترتب عليه "القطيعات (أو ... بعض الصدامات)" (٢). جراء إخفاق توقعات المتلقي تجاهها، وبالتالي إحباط آلية التلقي المعتاد عليها، مما ينبني عليه حاجة المتلقي إلى البحث عن آلية جديدة للتلقي تتناسب وهذه التغييرات الجديدة في النص، والتي يكون المتلقي بحاجة إلى إعمال الفكر، والانفتاح على تأويلات متعددة في محاولة منه لبناء إدراكات جديدة تتناسب مع هذه التغييرات الراهنة. والتي يتولد عنها نوعاً من اللذة والدهشة والإمتاع عند المتلقي. "فالتغيير بالجملة يعطي المعنى ... غرابة ولذة"(٣).

والجديد المخترع أيضاً يكون أكثر إثارةً للمتلقي وجذباً له، وتكون الغرابة فيه معياراً للإبداع الفني، ومصدراً جديداً للذة المتلقي وإمتاعه، بفضل ما يتأتى له من

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢٠.

(٢) رولان بارت : لذة النص، ص ٢٨.

(٣) أرسطو : في الشعر، ص ٢٠٦.

تشبيهات مخترعة، وغير متداولة بين الناس، مما يجعلها أشد تأثيراً في نفسه، لمفاجأته بما لم يكن له خبرة ولا معرفة به، وبالتالي انفعاله انفعالاً نفسياً يتوجه عقبه نحو الإقبال إلى الشيء أو النفور عنه.

فـ "التصديقات المظنونة محصورة متناهية يمكن أن توضع أنواعاً ومواضع، وأما التخييلات، والمحاكيات فلا تحصر ولا تحد، وكيف والمحصور هو المشهور، أو القريب، والقريب، والمشهور، غير كل ذلك المستحسن في الشعر بل المستحسن فيه المخترع المبتدع"(١).

كما ربط ابن سينا الغرابة بالطراءة، وهو الشيء الجديد الغير مألوف. حيث أن تقديم الشيء بصورة المحاكيات يختلف عن تقديمه بصورته الحقيقية المعتادة -الصادقة- لأن الأولى تقوم على التخييل، في حين تقوم الأخرى على تقديم "لا طراءة له"(٢)، فتغدو مألوفة. وعليه، تكون المحاكيات القائمة على الغريب غير المألوف هي المولد الأساس للتعجيب والالتذاذ.

وهكذا، فالأثر النفسي عند المتلقي يتولد من اللذة الناجمة عن الشكل وليس عن المضمون؛ لأن الشعر لا يرمى إلى مطابقة الواقع ونقله نقلاً حرفياً، وإنما إحداث انفعالاً نفسياً لدى المتلقي يجعله يستحسن أمراً ما، فيقبل عليه، أو يستقبحه فينفر عنه.

فمقولة أن "القول الصادق إذا حرف عن العادة"(٣)، تعني أن التخييل الشعري بحكم تأثيره على المتلقين "يمكن أن يخدم أسباب الصدق نفسه؛ لأنه يبعث على اللذة أو

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢-١٦٣.
(٢) المصدر السابق، ص ١٦٢.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

التعجيب- كما يقول ابن سينا- ومن هنا تكون الأفعال الإنسانية أكثر طواعية للتخييل من التصديق"(١).

وبناءً على ما سبق، يمكن القول إنّ ارتباط اللذة بالغرابة عند المتلقي -عند الفلاسفة المسلمين- هو ارتباطٌ جوهريٌّ، قائم على أسس اللامألوف واللامتوقع؛ إذ تثير الغرابة الفنية بجمالياتها الصدمة والنشوة والهزة والمتعة، فيما يتصل اتصالاً حسياً باللذة "ويرتبط هذا التأثير الفاعل للغرابة بنظريات التلقي، وبخاصة بمقولات هانز روبرت ياوس التي فتحت آفاقاً هامة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بما يثيره النص في وعي المتلقي وإدراكه، وهي نشوة تتشكل ليس من تسلسل الحدث وبنائه، وإنما تتشكل أيضاً من خلال الأساليب اللغوية المراوغة التي يسعى إليها المبدع، ولذلك يظل القول الشعري حيوياً ومثيراً بمقدار ما يحمل من غرابة؛ لأن الغرابة تفتح مسافات للتأويل وللاحتمالات، وهما عنصران تظل نفس القارئ تلاحقهما بتلهف ومتعة"(٢).

هكذا، فالغرابة تكشف عن فاعلية المتلقي في النص الإبداعي، الذي يسعى إلى إدراك ما يقرأه، ولكن هذا الإدراك لا يتأتى له إلا بعد امتناع النص عنه ومراوغته واستفزازه، وبالتالي حفزه على فتح باب التأويل وتعدد القراءات لتحصيله -الإدراك- ومن هنا تتولد الهزة واللذة في نفسه "لأن الناس تعجب بما هو بعيد وما يثير الإعجاب يسر ويمتع"(٣).

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٢.
(٢) موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص ٧٩-٨٠.
(٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٦١.

ثانياً: الغمـــــوض:

إن الغموض الفني، أو ما أسماه الفارابي بـــ "أغلفة المعنى"[1]، من أبرز مسببات اللذة الفنية، بما يحدثه في نفس المتلقي من دهشة ومفاجأة، بسبب اعتماد النص الشعري على اللغة الانفعالية الجمالية التي لم تعد تعتمد على التعبير المباشر بفضل استخدامها العبارات الجديدة، التي تعد انتهاكاً لما هو مألوف، وما يسمى في العصر الحديث تسميات متعددة من مثل : الانحراف، والتوتر، والمفاجأة، والخلخلة، وكسر التوقع، والفجوة، والصدمة. والتي بواسطتها لا يتحصل المعنى للمتلقي بيسر، وإنما ببذل الجهد، وإعمال الفكر؛ إذ أن ما يتوقعه يكون عادي، وما يأتيه يكون غير عادي، وغير متوقع، الأمر الذي يفاجأه ويدهشه، فيكون بذلك أجمل وأمتع وألذ.

يقول جابر عصفور :"إن غاية الشعر هي التأثير، والتأثير يعني تغيراً في الاتجاه وتحولاً في السلوك، والبداية الأولى للتأثير هي تقديم الحقيقة تقديماً يبهر المتلقي من ناحية، ويبدهه من ناحية أخرى. وذلك أمر لا يمكن أن يتم بمجرد النظم العادي للأفكار، بل يتم بضرب بارع من الصياغة، تنطوي على قدر من التمويه، تتخذ معه الحقائق أشكالاً تخلب الألباب وتسحر العقول. فتتبدى الحقائق من خلال ستار شفيف يضفي عليها إبهاماً محبباً يثير الفضول ويغذي الشوق إلى التعرف"[2].

ولهذا فإن "الشيء الذي ينال بعد طول مماطلة ومشقة هو الشيء الذي يغذي الروح، ويبعث السرور والنشوة في نفس المتلقي"[3].

ويقترن الغموض بما أسماه الفارابي "محاكاة المحاكاة"[1]، حيث أن هذه الوسيلة الفنية في الشعر تعتمد على التعبير غير المباشر والقائم على الإيحاء في إيصال المعنى

---

(١) موسى ربابعة : المتوقع واللامتوقع، ص ٦٥.

(٢) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٧٣.

(٣) محمود درابسة : اللذة في النقد العربي القديم، ص ٢٥٤.

للمتلقي، الذي يتأتى له محتجباً، يشوبه الغموض، حيث يتطلب منه الجهد لتحصيله مما يخلف في نفسه الإمتاع واللذة.

فمحاكاة المحاكاة لا تكون في اللغة المباشرة، وإنما تكون في التعابير الخارجة عن المألوف. فتحمل معاني ودلالات جديدة لم تحملها من قبل، وعلى المتلقي أن يبحث عن هذه المعاني والدلالات الجديدة، لكي يتسنى له استجلاء الغموض الذي يعتريها، والذي يعد انتهاكاً لخبراته ومعرفته.

لذلك فإن هناك تغييراً يصيب إدراك القارئ وشعوره، وتصبح بينه وبين النص مسافة جمالية لا يستطيع تحديد أبعادها إلا بالقراءة الجوانية القائمة على التحاور مع النص.

والغموض الفني الذي يشعر به المتلقي تجاه النص هو مرد وجود هذه المسافة الجمالية، التي تعد بدورها مرد ولادة اللذة الفنية في نفسه.

فـ "كثرة الوسائط لا تجعل من الفن تقليداً مملاً دائماً، وإنما هي تخلف –خلافاً لذلك– لذة شعورية تشبه لذة من يدرك الحقيقة بعد جهد، أو يكتشفها بعد غموض لأن صورة تمثال الإنسان في المرآة فيها من الجمال ما قد لا يكون في التمثال نفسه، حيث أن تعدد الصور يضفي ضرباً من الغموض المحبب الذي يوحي بالحقيقة دون أن يصرح بها"(٢).

إذن فالغموض في الصور الشعرية يجعل لها رونقاً وجمالاً ينجذب لهما المتلقي، وتتولد اللذة في نفسه منهما، فكما يقول غويو : "ما من شيء أبعد عن الجمال الشعري من طريق واسع رحب. لا زوايا فيه ولا منعطفات، تسقط عليه الشمس عمودية فتنيره كله، ولا كذلك الآجام، والعياض، وزوايا الظل، وكل ما لا تراه العين

---

(١) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٣١.

بأول نظره، وكل ما يبدو أنه يهرب منا، فإن هذا هو ما يضفي على الريف جماله الشعري، وكان المساء جميلاً هذا الجمال الذي يفوق الوصف إلا لأننا لا نرى فيه رؤية كاملة"(١).

كذلك يقترن الغموض بما أسماه ابن سينا بالحيلة الفنية(٢)، لما لها من دور هام في إثارة وعي المتلقي، وجذب انتباهه، وشده إلى العمل الفني، وذلك بأن "يقوم الشاعر بهدم البنية اللغوية المتعارفة، فيعدل عن الطريقة المعتادة في تشكيل الكلام وتعليق بعضه ببعض"(٣)، مما يترتب عليه مفاجأة المتلقي بهذه الآلية الغريبة والغامضة، وعندها يكون "التعجب صادراً عن حيلة في اللفظ والمعنى"(٤).

وعليه، فالغموض بهذه الإجراءات يقوم على تكثيف المعاني، وتعدد القراءات، مما يجعل من النص قابلاً للتأويل وإثارة المتلقي، وإحداث اللذة في نفسه.

ثالثـــــــاً:

كذلك، أشار الفارابي إلى سبب آخر من مسببات اللذة الفنية، وهو تصوير العلاقة بين الأشياء المتباعدة، باعتبار أن محاكاة الشيء بالأمر الأبعد يكون أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، وهو ما أسماه الفارابي بالإخطار بالبال(٥).

حيث تعتمد هذه الوسيلة على الإيحاء في التقريب بين التشبيهات المتباعدة، مما يعكس على النص رونق عجيب من شأنه إيصال المتعة واللذة للمتلقي، يقول الفارابي:"وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون

---

(١) جويو، جان ماري : مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥، ص ٣١.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٣.

(٣) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٦٠.

(٤) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٦٣.

(٥) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٢٩.

المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذف بالصنعة حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل مما لا يخفى على الشعراء، فمن ذلك أن يشبهوا أ، ب و ب، جـ لأجل أنه يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة، ويوجد بين ب و ج مشابهة ملائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين مشابهة ما بين أ، ب و ب، ج وإن كانت في الأصل بعيدة ... وللإخطار بالبال في هذه الصناعة غناء عظيم، وذلك مثل قافية البيت، ذكروا لازماً من لوازمها، أو وصفاً من أوصافها، في أول البيت، فيكون لذلك رونق عجيب"[1].

رابعـــــــاً:

كما أشار الفلاسفة ضمن مسببات اللذة الفنية إلى مفهوم التغيير، الذي يعتمد على "استخدام اللغة الشعرية بعيداً عن الوصف والحقيقة إلى التعبير الجمالي والانفعالي. وهذا يعني أن خروج المبدع في عمله الفني عما هو مألوف في اللغة يؤدي إلى إثارة اللذة والدهشة عند المتلقي"[2].

وقد جاء التغيير عند الفلاسفة المسلمين بتسميات لغوية مختلفة. لكنها تحمل المفهوم نفسه، فأسماه الفارابي بالتوسع، ويقصد به كسر اللغة المألوفة، والخروج عن قواعدها المعتادة عن طريق ترتيب الألفاظ وأسلوب تركيبها، مما ينتج عنه صياغة الشعر وتطوير دلالته والإغراب فيها، إذ يقول : "والتوسع في العبارة، بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها..." [3].

كما جاء ذكر التغيير عند ابن سينا، إذ يقول : "وتغير الأحوال وتجددها لذيذ، لما يستحدث معه من الإحساس بها، ويكمل بها من الوهم المتسلط علينا، فإن الوهم

---

(١) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٢٩.

(٢) محمود درابسة : اللذة في النقد العربي القديم، ص ٢٥٦.

(٣) الفارابي : الحروف، ص ١٤١.

يستكمل بما تورده عليه الحواس من الفوائد الجديدة. وأما الحاصل فيكون كشيء قضي منه الوطر، فلا تأثير لبقائه..." (1).

وهذا التبديل الذي يدعو إليه ابن سينا مهمته إثارة التعجب واللذة من خلال تحريك الخيال إلى تصور التوهم، فهو يدعو إلى أمر وهمي يثير التعجب، إذ أن الإنسان بطبعه ميال إلى ما هو جديد، وغير مألوف. لما يثيره في نفسه من تعجب ولذة، تعكس الأشياء المألوفة المتكررة، إذ أن ألفتها، وتكرارها يحجب عن المتلقي مثل هذا التأثير المعجب والباعث على الدهشة واللذة.

ويشير ابن سينا في موضع آخر إلى التغيير متمثلاً بالجانب اللغوي للنص يقول فيه "واعلم أن القول يرشق بالتغيير، والتغيير هو أن لا يستعمل كما يوجبه المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل، ويشبه"(2).

كما ورد التغيير عند ابن رشد بنفس المفهوم الذي يخرج باللغة عما هو مألوف، مما يؤدي إلى إثارة المتلقي، وإحداث الهزة واللذة في نفسه، فيقول : "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه، وبالجملة : بإخراج القول غير مخرج العادة"(3).

خامساً: التخييل :

ويقسمه الفلاسفة المسلمون إلى قسمين :

أ-المحاكاة :

انطلاقاً من الفاعلية التأثيرية السيكولوجية للتخييل، التي تنبني على الطبيعة الحسية للشعر، وأثرها في نفس المتلقي، يربط الفلاسفة – استناداً على الحس- بين التخييل ومصطلح "اللذة".

---

(1) ابن سينا : الخطابة، ص ١٠٣.

(2) المصدر السابق، ص ٢٠٢.

(3) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ١١٧.

وفي حديثه عن تصور كل من الفارابي، وابن سينا للانفعال الناجم عن التخييل، يرى عاطف جودة نصر، أن هناك ثمة فرقاً بين تصور كل من الفيلسوفين، والذي يرده إلى أن "التمييز بين انفعالين يأخذ أحدهما وضع الاستجابة العضوية في شكل مواقف عينية كهرب من مخوف أو طلب لأمر من الأمور يميل إليه الطبع، ويأخذ الآخر شكل كيفيات نفسية لا تتجاوز مستوى الاستجابة السيكولوجية إلى مستوى عضوي كالذي راغ إليه الفارابي، وهذا النوع من الانفعال الموضوع في إطار سيكولوجية سلوكية ربما ناسب الموضوعات المتشخصة ولكنه لا ينسجم مع التخييل الشعري، ذلك أن انفعال المتلقي للتخييل لا يشترط فيه الفعل وإنما هو استجابة تؤول إلى موقف نفسي (كاللذة) وبنية وجدانية، والفرق بين الانفعالين فرق في نوعية التلقي"(١).

وفي إشارة منه لعملية التلقي الحسي التي تحدث في مخيلة المتلقي يورد ابن سينا الأسباب المولدة للشعر ومنها : الاستفادة من المحاكاة والالتذاذ بها، إذ يقول : "وللمحاكاة التي في الإنسان فائدة، وذلك في الإشارة التي تحاكي بها المعاني فتقوم مقام التعليم فتقع موقع سائر الأمور المتقدمة على التعليم، وحتى إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع"(٢).

فمصطلح اللذة الذي قد ورد عند ابن سينا، والذي يعلل به نشوء الشعر، يشير للطبيعة الحسية التي يستند عليها في محاكاة المعنويات التي تجعل من التعلم لذيذاً، وذلك في إشارة منه إلى مهمة المحاكاة في توحد القيمة النفعية والقيمة الجمالية في الشعر، حيث يقول : "والتعلم لذيذ، ويشبه أن يكون إلذاذه لما يخيل من التعجب منه إذا استكمل؛ ولأن التعلم يخرج أمراً دفيناً في قوة الطبيعة إلى الاستكمال وإلى حصوله صنعة ...

---

(١) نصر، عاطف جودة : الخيال، ص ١٧٦.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧١-١٧٢.

وكما أن التعلم لذيذ بسبب ما يتوقع من التعجيب، كذلك المحاكيات كلها كالتصوير والنقش والشعر وغير ذلك لذيذة...[1].

ويرى ابن سينا أن أثر المحاكاة يتجلّى في كونها مفرحة للنفس ومدعاة للذة والسرور. ويدلل على ذلك بأننا نسرّ وننبسط بتأمل الصور المنقوشة حتى ولو كانت لحيوانات كريهة، مما يعني أن عملية التلقي الحسي لصورة هذه الحيوانات الكريهة التي تحدث في مخيلة المتلقي هي التي تولد اللذة والسرور لا الصورة ذاتها. يقول : "إن الإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً، وذلك لأن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع. والدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقذر منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونه محاكاةً لغيرها إذا كانت أتقنت. ولهذا السبب ما صار التعليم لذيذاً...، لما في التعليم من المحاكاة"[2]. وحتى ينسنى للشاعر ذلك " يجب أن يكون كالمصور فإنه يصور كل شيء بحسنه وحتى الكسلان والغضبان"[3].

مما ينبني عليه، أن عملية التلقي الحسي هي أساس اللذة المتولدة من المحاكاة.

كما يورد ابن سينا شيئاً آخر لالتذاذ النفس بالمحاكاة قرين للحس، وهو ما تختزنه مخيلة المتلقي من خبرات ومشاعر مرافقة للصور الحسية في تأثيرها، فيقول : "ولهذا ما يكثر سرور الناس بالصور المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخلق التي هي أمثالها فإن

(١) ابن سينا : الخطابة، ص ١٠٣.
(٢) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٧١-١٧٢.
(٣) المصدر السابق، ص ١٨٩.

لم يحسوها قبل لم تتم لذتهم، بل إنما يلتذون حينئذ قريباً مما يلتذون من نفس (كيفية النقش في كيفيته ووضعه وما يجري مجراه"[1].

وينحو ابن رشد منحى ابن سينا، فيربط بين المحاكاة واللذة قائلاً :"أن الإنسان من بين سائر الحيوان، هو الذي يلتذ بالتشبيه للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها، والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح هو أنا نلتذ ونسرّ بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها، وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثلما معروض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين"[2].

واللذة عند ابن رشد مردّها التخييل، الذي يرتبط بعملية التلقي الحسي : فالإنسان يلتذ بمحاكاة الأشياء التي لا يلتذ بوجودها الحسي الحقيقي، مما يعني أن اللذة الحاصلة مردها التخييل الكامن في المحاكاة لا حقيقتها؛ إذ يؤثر التخييل في القوة المتخيلة للمتلقي، ويعمل على إثارتها، ومن ثم استعادة الصور الحسية الواردة أثناء عملية المحاكاة، الأمر الذي يترتب عليه إعادة إدراكها من جديد، وكأنها حقيقية، وهذا ما أشار إليه ابن رشد في قوله : "وأنه إنما يفهم بما فيها من الإلذاذ لموضع التخييل الذي فيـــها"[3].

وما تجدر الإشارة إليه أن الحسية التي استند إليها الفلاسفة في مفهومهم للمحاكاة أو التخييل هي سبب ما في الشعر من انفعال وتأثير يحدث في نفس المتلقي، "فاللذة التي يحققها الشعر تتأتى من اعتماد الشعر على المحاكيات، ...، والسر في هذا أن المحاكاة

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٧١-١٧٢.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

ليست تقليداً حرفياً للواقع، وأنها تتوسل بوسائط حسية مثيرة كالألوان والتزاويق في الرسم، والصور والموسيقى في الشعر، تلك التي ينفعل بها المتلقي"(١).

فالفلاسفة يشيرون "إلى اتفاق كل من الشعر والرسم ... في أن كليهما يقوم على المحاكاة أو التشبيه غير أن كلاً منهما –في الوقت نفسه– له وسيلته الخاصة في التعبير عن تلك المحاكاة، فالرسم يستخدم الأصباغ والشعر يستخدم الأقاويل"(٢).

ومما لا شك فيه أن "هذا التمايز في الأداة يتيح للشاعر حرية أكبر في فعل المحاكاة. الرّسام ملتزم بقواعد المنظور الثابت وبالنقل المباشر وليس الحرفي له أما الشاعر فإنه يحاكي الموضوع بأكثر من طريقة. قد يحاكي الموضوع محاكاة مباشرة، فتصور كلمات القصيدة موضوعها في ذاته، أو يحاكي الشاعر موضوعه محاكاةً غير مباشرة فتصنعه من خلال شيء آخر، فيكون القول المحاكي ضربين : ضرب يخيّل الشيء نفسه، وضرب يخيّل وجود الشيء في شيء آخر"(٣).

ب-الـــــــوزن:

لم يغفل الفارابي ما للوزن من فاعلية في شحن مخيلة المتلقي بصور سمعية عبر محاكات أمور أخرى، حيث يقول : "والألحان بالجملة،...، صنفان، على مثال كثير من سائر المحسوسات الأخرى المركبة، مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط،...، ومنها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئاً آخر من تخيلات أو انفعالات، ويكون بها محاكيات أخر، والصنف الأول، هو قليل الغناء، والنافع منهما هو الصنف الثاني"(٤).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٨.

(٣) جابر عصفور : قراءة في التراث النقدي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٤م، ص ٢٢٥.

(٤) الفارابي : الموسيقى الكبير، ص ١١٧٩-١١٨٠.

فالفارابي يعد الوزن محسوساً سمعياً، يتلقى حسياً ويساهم في خلق صورة سمعية حسية محاكية في نفس المتلقي ذات تأثير انفعالي.

كما يلح ابن سينا على اقتران التخييل بالوزن، لما له من دور مهم في التأثير بالمتلقي، فيقول : "والشعر من جملة ما يخيل ويحاكى بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في النفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكل غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك وبالكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن،..."[1].

فاللذة عند ابن سينا تتولد من عنصري التخييل والوزن، وذلك لارتباطها بالأثر النفسي للمتلقين الذي يعذب ويلتذ بالتخييلات، وينبسط لها، وللأوزان المرافقة لها.

كما يشير ابن رشد إلى الوزن باعتباره مصدراً من مصادر اللذة، فيقول : "فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع بالوزن..."[2]، إذ يسهم الوزن في إضفاء جو نفسي لدى المتلقي، يجعله يقبل على ما تتضمنه المحاكاة من طلب أو كف.

وفي تأكيده على ربط اللذة بكل من التخييل والوزن، يقول : "فالتذاذ النفس... بالمحاكاة... والأوزان هو السبب في وجود الصناعات الشعرية"[3].

هكذا، فقد ربط الفلاسفة بشكل جليّ بين اللذة والتخييل، والتي تتمثل بالمحاكاة والوزن، إذ أن التلقي في كلتا الحالتين —في حالة المحاكاة والصور الواردة فيها، وما يتولد عنها من تلقي حسي بصري، وسمعي، وغير ذلك، وفي حالة الوزن، وما يتولد عنه من تلقي حسي — من شأنه إثارة الانفعال واللذة في نفس المتلقي.

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٦٨.

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

وبعد، ... فإن موضوع التلقي مرتبط بعناصر العملية الإبداعية الثلاثة : المبدع، والنص، والمتلقي، مع التركيز على أهمية المتلقي؛ "إذ أن علاقة المبدع، وهو الطرف الأول في العملية الإبداعية، تنتهي بولادة هذا العمل، بينما تبرز وظيفة المتلقي لهذا العمل"[1]؛ كون التلقي يبدأ من مخيلته ليعود إلى مادة الشعر محللاً ومركباً في مدركاتها وعناصرها الحسية، متولداً عنده ما يسمى بالتخييل، الذي يقوم بتشكيل ارتباطات متعددة، ذات علاقات نفسية ودلالية.

وضمن هذا الدور للمتلقي في العملية الإبداعية، فإن التأثير الذي ينعكس على المتلقي من تلقيه للنص الشعري إما أن يكون محض تأثير انفعالي يتمحور بإحداث الهزة والإمتاع واللذة في نفس المتلقي، وإما أن يتجاوز ذلك التأثير إلى توجيه سلوك المتلقي وأفعاله، جامعاً بين الغاية الجمالية والغاية النفعية للشعر في آن، كما يقول أرسطو : "... فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسر لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها"[2].

كما وافق الفلاسفة المسلمون أرسطو أيضاً فيما ذهب إليه من تحديد لقيمة الشعر التي تبين أبعاده الانفعالية الجمالية، والمعرفية النفعية. فلم يختلفوا على أن الشعر نافع ولذيذ معاً. وهذا جلّ ما كان يرمي إليه الفارابي من الجمع بين مفهومي "اللعب" و "الجدّ" في معرض حديثه عن مهمة الشعر.

وفي ضوء هذا الفهم لمهمة الشعر عند الفارابي، فإن ابن سينا لم يختلف معه في أن الشعر نافع ولذيذ معاً، "بيد أنه رأى أن المهمة الذهنية المتعلقة بالمعرفة وضروبها الناتجة عن العمل الإبداعي سواء أكان شعراً أم خطابة، توجه إلى الفئة المثقفة القادرة على

---

(١) محمود درابسة : اللذة في النقد العربي القديم، ص ٢٥٧.

(٢) أرسطو : فن الشعر، ص ١٢.

التفاعل مع الأفكار، واللغة والبلاغة التي تتشكل في هذا العمل، أما البعد النفسي والانفعالي والتأثير المباشر في الإنسان، فإنه يكون من نصيب الفئة البسيطة من حيث التعليم والمعرفة، والقدرة على فهم بلاغة الكلام"(١)، ويقول ابن سينا : "والخطابة تارة يستعان بها في الدعوة إلى العقائد الخلقية وتارة في تمكين الانفعالات النفسية في النفوس نحو الاستعطاف والاستماحة والإرضاء والإغضاب والتجربة والتهيب ونحو ذلك"(٢).

وانطلاقاً من حرصه على تأكيد القيمة المعرفية للعمل الإبداعي، النابع من ثقافته الفلسفية الأخلاقية، يرى ابن رشد أن المعرفة هي طريق الإنسان إلى التمسك بالفضائل والتحلي بها، فيقول : "ومن الشعراء من يدخل في المدائح أشياء يقصد بها التعجيب فقط من غير أن تكون مخيفة ولا محزنة ... وهذا الفعل ليس فيه مشاركة لصناعة المديح بوجه من الوجوه وذلك أنه ليس يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة لصناعة المديح"(٣).

وعلى الرغم من ذلك، فابن رشد لم يغفل عن ما للشعر من قيمة جمالية تبعث على الدهشة والإمتاع واللذة عند المتلقي؛ إذ يقول : "والدليل على أن الإنسان يسر بالتشبيه بالطبع ويفرح : هو أنا نلتذ ونسر بمحاكاة الأشياء التي لا نلتذ بإحساسها وبخاصة إذا كانت المحاكاة شديدة الاستقصاء، مثل ما يعرض في تصاوير كثير من الحيوانات التي يعملها المهرة من المصورين، ولهذه العلة استعمل في التعليم عند الإفهام والتخاطب والإشارات، فإنها أداة معينة على فهم الأمر الذي تقصد تفهيمه، لمكان ما

---

(١) محمود درابسة : اللذة في النقد العربي القديم، ص ٢٥٩.

(٢) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ١٨.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢٠.

فيها من الإلذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فكون النفس بحسب إلذاذها به، أتم قبولاً له"(١).

عليه، نجد أن مفهوم اللذة عند الفلاسفة المسلمين –مثلما كان عند أرسطو– لم يقتصر دوره على التأثير الانفعالي المتمثل بإحساس المتلقي بالنشوة والإمتاع واللذة، وإنما تجاوز ذلك ليصل إلى تحقيق مهمة جليلة وسامية، هي المهمة المعرفية التي تتمثل بتوجيه سلوك المتلقي نحو الفضائل، مما يعكس على اللذة بعداً جديداً يضاف إلى بعدها الجمالي، هو البعد المعرفي. الأمر الذي يبعث إلى القول بأن اللذة عند المتلقي قد ارتبطت –عند الفلاسفة– بالقيمة الجمالية المتولدة عن التجربة الجمالية للمتلقي، وما ينبثق عنها من الشعور بالمتعة واللذة، والقيمة المعرفية المنبثقة من توجيه المتلقي بالإقبال على فعل ما أو الكف عنه.

مما ينبني عليه : أن "الدور الأساسي في العملية الفنية هو للمتلقي الذي ينفعل ويتأثر بالعمل الفني إحساساً وسلوكاً، في حين تنتهي مهمة المبدع عند ولادة العمل الفني"(٢).

والذي تكون فيه اللذة نتاجاً لما تثيره جماليات العمل الفني كالغرابة والغموض والصورة من آثار تستثير وعي القارئ، وانتباهه وإدراكه، مما يولد في نفسه الهزة والسرور فيما يتصل بالجانب الحسي منه. وهنا "فليس التقبل من حيث هو ممارسة عقلية بخال من "الالتذاذ" ولا خال من "الاستمتاع" و "التعجب" و "الطرب" ولكنه يجمع فيما يبدو بين "التذوق" ولذة المعرفة"(٣).

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٦.

(٢) محمود درابسة : اللذة الفنية في النقد العربي القديم، ص ٢٦٠.

(٣) موسى ربابعة : الأسلوبية : مفاهيمها وتجلياتها، ص ٨٢.

وبناءً على ما سبق يمكن وصف اللذة المتولدة عن التعجيب والغرابة بأنها إجراء أسلوبي يتوسل به المنشئ لمخالفة قوانين اللغة المألوفة، الأمر الذي يفاجيء المتلقي، ويأتي مخالفاً لتوقعاته مما يؤدي إلى إقامة علاقة تفاعلية بينه وبين النص يعتمد فيها المتلقي على التأويل وتعدد القراءات حتى يتسنى له قراءة النص وسبر أغواره، ومعرفة خباياه؛

وقد أشار أرسطو للتأويل في معرض حديثه عن التلقي وعده للمحاكاة بأنها "ليست مجرد تقليد للواقع الخارجي، بل إن أرسطو يقرر صراحة : "أنه ليس شرط الشاعر أن يحاكي ما كان أو يكون فحسب، بل هو يحاكي أيضاً ما يقدر كونه، وما يعتقد أنه كان، وإن لم يكن في الحقيقة"(١).

وبما أن مفهوم المحاكاة عند أرسطو هو أساس العملية الشعرية، فالمحاكاة عنده لا تقدم الطبيعة على ما هي عليه، ولكنها في الوقت ذاته ليست تزييفاً للطبيعة وصور الواقع. وإنما هي إعادة صياغة للعالم، وإعادة تشكيل للأشياء تشكيلاً فنياً. وبهذا يمنح الشاعر الشكل جوهراً جديداً يستجيب له المتلقي.

وهذا التوجه الأرسطي يوحي بأن للعمل الفني اتجاهين : الأول ظاهر يتمثل بالشكل الخارجي، والآخر خفي يحتاج من المتلقي إلى فاعلية تأويلية لاكتناه أسراره، إذ أن المبدع لا يقدم العمل الفني تقديماً حقيقياً واقعياً مثلما هو موجود في الطبيعة، بل "إيجاد ما لم تستطيع الطبيعة إيجاده على النحو الذي يمكن أن توجد عليه، ولو أنها أنتجته"(٢).

وهذا ما عناه أرسطو أن الشاعر يحاكي ما يقدر كونه، وما اعتقد أنه كان، وإن لم يكن في الحقيقة.

---

(١) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٣.

(٢) عبدالرحمن بدوي : أرسطو، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠، ص ٢٧٠.

وهذا الخرق في بنية الأشكال التي تنتجها الطبيعة، يفضي إلى خلق بنى جديدة ذات مغزى تستدعي من المتلقي القيام بفاعلية تأويلية تسعى إلى الكشف عن جوهر هذا الخلق وفهم أبعاده الدلالية فضلاً عن بيان الأثر المحدث عند المتلقي – أي أن الشكل نفسه يصبح مدار التأويل بقصد الكشف عن جوهره. وهذا الأثر الذي يحدث لدى المتلقي لا ينفصل عن جوهر الشكل؛ إذ أن العمل الفني يكون جدياً حينما "يشمل على اكتمال في الشكل واعتدال في الأسلوب بدرجة تضمن له أن يكون كلاً مشبعاً ومقنعاً في ذاته وخلال إحداثه لتأثيره"(١).

يشكل التأويل بعداً من أبعاد تلقي النص الشعري، والذي يستمد وجوده فيه من كون المتلقي ركن من أركانه، هذا من جانب ومن جانب آخر، كون التخييل وما تتميز به طبيعته المجازية ركيزة من ركائزه.

وبالتالي فهو يمثل قراءة خاصة للنص الشعري، تكمن أهميتها في الكشف عن دور المتلقي في تحصيل المعنى، الذي لا يتأتى له إلاّ بحصر الذهن، وبذل الجهد حتى يتمكن من فهم النص وفك شيفراته. يقول الفارابي في معرض حديثه عن القول المخيل : " كثيراً من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية إما لأنهم لا روية لهم بالطبع أو يكونون اطرحوها في أمورهم"(٢).

ويعوّل ابن سينا على هذه المقولة في تعريفه للقول المخيّل الذي يقول فيه : "هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري"(٣).

(١) عبدالحميد، شاكر : التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠١م،

(٢) الفارابي : فصول المدني، ص ١٣٥.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

وما يمكن فهمه من المقولتين السابقتين هو أن الفارابي وابن سينا يغيّبان التفكير العقلي للمتلقي إبّان تناوله للنص الشعري تغييباً مطلقاً، وبالتالي يبعد التخييل عن التأويل، فالتأويل عملية واعية لا تؤتي ثمارها إلا بوجود الفكر والعقل. فهل يعقل لهذين الفيلسوفين أن يتخليا عن الفكر أثناء تلقيهما للشعر، وينفعلا له انفعالاً نفسانياً غير فكري، مع أن ابن سينا "كان شاعراً والشاعر هو أول متلقٍ لشعره، فهل يتخلى الشيخ الرئيس عن عقله وفكره حين يتلقى شعره أو شعر غيره من الشعراء، وينفعل به انفعالاً نفسانياً غير فكري"(١).

إضافة إلى أن تصور الفلاسفة للتخييل الشعري كان مستنداً بشكل رئيسي على القول في قوى النفس الإنسانية من جهة، وقوى الإدراك العقلية عامة، والقوة المفكرة — القوة المتخيلة الإنسانية — خاصة من جهة أخرى، والتي لا يمكن بدونها التعرف على مفهوم الشعر، كونها مصدراً أساسياً للنشاط الإبداعي الذي يصدر عنها، وللنشاط التأويلي الذي يصدر إليها.

ومن هنا يمكن ردّ حديث الفارابي وابن سينا من كون "القول المخيل" لا روية له، إلى الطبيعة التخييلية للشعر من ناحية، وإلى علاقة الشعر بالفلسفة من ناحية أخرى.

فربما كان قصد الفارابي وابن سينا من وصف الأثر الشعري عند المتلقي أنه أثر نفساني لا غير، ناتجاً عن حصرهم الكلام المخيل بالعامة من الناس "الذين ينصرف إليهم القول الشعري فيتأثرون دون روية أما الفلاسفة فلهم شأن آخر"(٢).

حيث قسم الفلاسفة المتلقين إلى قسمين : خواص وعوام، والخواص "وحدهم القادرون على استخدام عقولهم في الوصول إلى الحقائق العامية المجردة بالبرهان، وهو

---

(١) المبارك، محمد : استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص ٢٣٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٧.

الذي يجعل العوام -أيضاً- عواماً لأنهم يستعينون بالمخيلة -عن طريق الشعر- في إدراك هذه الحقائق ذاتها"(١).

ولما كان "شاغل الفلاسفة الأول هو الهدف الأخلاقي"، فقد رأوا في الشعر وسيلتهم المثلى في ارتقاء العامة بإنسانيتهم لما به سعادتهم والحياة الفضلى لهم، بفضل ما يحدثه الشعر من تأثير في سلوكهم الأخلاقي. وذلك بفعل الطبيعة التخييلية التي يتميز بها الشعر، والتي تحقق إثارة انفعال العامة من الناس، وتحثهم على تفضيل الأفعال الحسنة. وإقصاء القبيح منها، فـ "إذا جاء الكلام مخيلاً فإن تأثيره أوسع ينفعل له الناس انفعالاً غير فكري"(٢). مما يعني أن ما جاء به الفارابي وابن سينا عن الكلام المخيل لا يعني الفصل المطلق بين التخييل والتفكير. والدليل على ذلك، أننا نجد ابن سينا في موضع آخر -يجمع بين التصديق والتخييل معاً.

وبعد، فلما كان التخييل عند ابن سينا "يمكن أن يجتمع مع التصديق؛ إذ ليس بينهما تناقض على الحقيقة وإن كانت بينهما مغايرة"(٣).فإن هذا معناه أنه يجمع بين المتخيلة والعقل في مهمة المتلقي للوصول إلى المعنى مستعيناً بما تمده به المخيلة، مضبوطاً من قبل العقل.

وفي تفصيل أكثر حول الفكرة ذاتها يضيف ابن سينا :"وإذا كانت محاكاة الشيء بغيره تحرك النفس وهو كاذب فلا عجب أن تكون صفة الشيء على ما هو عليه تحرك النفس وهو صادق، بل ذلك أوجب. لكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق. وكثير منهم إذا سمع التصديقات استنكرها وهرب منها ... والصدق المجهول غير ملتفت إليه والقول الصادق إذا صرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربما أفاد

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١١٦.

(٢) محمد المبارك : استقبال النص عند العرب، ص ٢٣٨.

(٣) شكري عياد: أرسطو طاليس في الشعر، ص ١١٨.

التصديق والتخييل معاً"[1]. والتأويل في الفقرة السابقة خاص بالجزء الأخير منها، والمتعلق بالقول الصادق المنصرف عن العادة، والذي يجمع بين التصديق والتخييل، مما يجعل المتلقي يستعين بمخيلته وعقله معاً للخروج بتأويل ما غمض من معاني.

وهذا يجعلنا على يقين أن ما أورده الفارابي وابن سينا عن القول المخيل، لا يعني الفصل المطلق بين التخييل والعقل. وليس أدلّ على ذلك من عدّ الفلاسفة للشعر أو القول المخيل قياساً من أقيسة المنطق — وإن كان القسم الأخير منها–، مما يؤكد أنهم ينظرون إلى العملية الشعرية على أنها عملية واعية ومضبوطة من قبل العقل، الأمر الذي يجعل الشعر يتحول من مجرد قول مخيل إلى صناعة عقلية.

فالشعر عند الفارابي صناعة قياسية تقوم على كمال الروية والتثبيت، ولها قوانينها. وهو عند ابن سينا إلهام أو تلويح تبادر إليه النفس بالضبط الفاضل، مما يعني أنه عملية تخييل واعية، تحدث بدورها تأثيراً متعقلاً وواعياً في مخيلة المتلقي. وأيضاً يحتذى ابن رشد حذوهما، فينظر إلى الشعر على أنه "صناعة مخيلة".

وتصور الفلاسفة للشعر بعده "صناعة عقلية" لا يقتصر على الجانب الإبداعي فقط، دون الالتفات للمتلقي، فالمقصود بالقول المخيل التخيل والتخييل، إذ لا يعقل "أن يكون القول الشعري قياساً عند منشئه وقولاً مخيلاً عند متلقيه، إن المخيلة لها أثر مهم في مجمل عملية إنتاج الأدب، لكن العقل ليس بعيداً، إنه يشارك المخيلة ويدعمها، وهذا جوهر ما يمكن استخلاصه من تعريف ابن سينا للقول الشعري"[2].

ومن هنا، فلا يعقل أن تكون آلية التلقي الشعري دون إدراك ووعي من قبل المتلقي، لأن الشعر –على وجه الخصوص– يتطلب من متلقيه تأويل النص الشعري

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٢.

(٢) محمد المبارك : استقبال النص عند العرب، ص ٢٣٩.

وإبراز معانيه "وهذا النص يؤول تأويلات متعددة اعتماداً على طاقة التخييل في النص. وكل واحد من هذه التأويلات لا يمكن أن يكون دون وعي، لا سيما عند الطبقة الأولى من القراء"(١).

ومن هذه الطاقة التخييلية، ينبثق عنصراً آخر يدفع المتلقي إلى التوسل بالتأويل لتجلية ما استغلق عليه من معاني، والمتمثل بالمجاز وما يشمل عليه من فنون بلاغية تمتلك قدرات تصويرية تجعل النص للشعري أكثر من معنى، مما من شأنه استفزاز المتلقين ودفعه للتأويل.

فمن مفهوم التخييل القائم على الفنون البلاغية –بشكل أساسي- يتشكل التأويل الشعري، وما يتفرع عنه من قراءات مختلفة. والعقل بدوره هو الموحد لهذه الاختلافات في القراءة للنص الشعري، مما من شأنه تقوية عرى النص بمتلقيه.

وبالجملة، فحتى وإن كان الشعر، أو القول المخيل –كما يعرفه الفلاسفة- هو محض إيهام من قبل المنشئ، فإن التأويل هو الكاشف لهذا الإيهام، وهو المفتاح لفلك مغاليقه.

وبعد، فهذا الوجود المباشر لمصطلح التأويل الذي لمسناه عند أرسطو. كان له امتداده الضمني عند الفلاسفة المسلمين، والذي يدل عليه اهتمامهم بآليات القوى العقلية التي تسهم في تأويل النص؛ إذ أن الغموض الذي يساور النص الشعري يفرض وجو بؤر توتريه، وفجوات يمكن استشعارها في النص، تؤدي إلى طرح تساؤلات لدى المتلقي، تجيب عنها قواه العقلية، بفعل آلياتها التأويلية، التي تفضي به إلى اكتناه المعاني والوصول للمعرفة.

---

(١) محمد المبارك : استقبال النص عند العرب، ص ٢٤٤.

إن الرؤية التي قدمها الفلاسفة هي بلا شك رؤية عميقة؛ لأنها تركز على النص من حيث جمالياته وآليات تلقيها بفضل الفاعلية التأويلية التي تتخذ من بنى النص أساساً حقيقياً لعملية التلقي.

وما جاء به الفلاسفة كان بمثابة إرهاصات أثرت النظرية المعاصرة بجانبيها الجمالي والمعرفي أو الذاتي والموضوعي.

وهذا يكشف لنا عن حالة من التعالق بين الفلاسفة المسلمين وبين أصحاب نظرية التلقي والتأويل. فإيزر يرى "أن من أهم النقاط في قراءة كل عمل أدبي التفاعل بينه وبين متلقيه"(١). لأن مثل هذه القراءة تجعل العمل الأدبي يتحرك ضمن قطبين، الأول فني والآخر جمالي؛ "القطب الفني هو نص المؤلف والقطب الجمالي هو عملية الإدراك التي يقوم بها القارئ"(٢).

والاتجاه الأول –الفني– هو الأهم عند إيزر، لأن "عمليات الفهم توجهها بنى النص"(٣). وهذه البنى تشتمل على عناصر الإيهام التي من شأنها استفزاز المتلقي وجذبه للتواصل مع النص للعمل على استخراج ما يتضمنه من معان، وبالتالي : "... كشف آثاره على القارئ، لأن من طبيعة النصوص أن تسمح بموفور من القراءات الممكنة"(٤).

وعليه "فالفهم بالنسبة للقراء والنقاد والأدباء هو ما يفعله الأدب وليس ما يعنيه"(٥). حيث يعول إيزر على الجانب الفني للعملية الإبداعية في عمليات الفهم.

---

(١) إيزر، فولفانج : فعل القراءة، ترجمة د.عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٢٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧-٢٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٤) سلون، رمان : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦.

(٥) فولفانج إيزر : فعل القراءة، ص ٦١.

وإذا كان شاغل الفلاسفة المسلمين، المؤسسين لنظرية التلقي فلسفي الطابع، فإن ياوس اتجه بالنظرية ذاتها صوب تاريخ الأدب.

ويعول ياوس صاحب نظرية "جمالية التلقي" في عملية فهم النص على ثنائية "ما سماه جماليات التلقي والتي تركز على التفاعل بين المؤلف وجمهوره"[1]. فالعملية الإبداعية عنده لا تتم "فقط عبر الذات المنتجة (المبدع) بل أيضاً عبر الذات المستهلكة (المتلقي) أي من خلال تفاعل المؤلف والجمهور"[2].

وكان اهتمام ياوس في تحركه نحو نظريته مبنياً في الدرجة الأولى على "الهرمينوطيقا" كأسلوب لفهم النص وتأويله من قبل الذات المتلقيه التي تحقق فعل التأويل وبالتالي الوصول للمعرفة. فجماليات التلقي عنه "تمتهن عقيدة هرمينوطيقية"[3].

"وهذا يعني حسبما يرى ياوس أن العمل الأدبي لا يمكن أن يخرج إلى حيز الوجود "دون أن يكون له تأثير" وهذا التأثير يفترض –منطقياً- ومسبقاً. وجود جمهور، هذا الجمهور هو الذي يقوم بعملية التأويل وهذا دوره المنوط به"[4].

أما غاية ياوس من التأويل فهي "العمل على تطوير نظرية تفسير لا تكون فقهية لغوية وحسب، وإنما توفق بين الفقه اللغوي والجماليات، على أن لا تجعل هذه النظرية من التفسير اللغوي الحرفي أساساً للطابع الجمالي أساساً للتفسير الحرفي[5].

---

(1) إسماعيل، سامي : جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 45.

(2) المصدر السابق، ص 45.

(3) المصدر نفسه، ص 50.

(4) المصدر نفسه، ص 50.

(5) ياوس، هانزر روبرت جوس : الأدب ونظرية التأويل، ترجمة سلافة جماوي ضمن كتاب ما هو النقد، تحرير بول هيرنادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 140.

فالفهم عنده هو أساس التأويل. وهذا ما جعله "يؤسس نظرية توضح عملية الفهم" وفق ما اصطلح عليه "بإجراءات عملية التلقي عند ياوس"، وهي إجراءات تتبلور من خلالها ثلاث قراءات للنص، تتخللها فترة زمنية تفصل ما بين المبدع والمتلقي.

أما القراءة الأولى فهي القراءة الجمالية التي تنظر للنص برمته، وينتج عن هذه القراءة آفاق من التوقع نابعة من بنية النص، وهذه الآفاق بدورها تقودنا إلى القراءة الثانية، التي يتم خلالها الكشف عن البنى التركيبية للنص، وإيماء الإيقاع، والنمو التدريجي للشكل. هذا الكشف تنبثق عنه آفاق جمالية.

ومن اندماج الآفاق المتولدة من القراءتين يحدث الاتصال بينهما، ليأتي دور المتلقي، الذي يسعى على اكتناه دلالي للنص، أو ما يمكن تسميته بأفق المعنى.

الفصل الرابع

التطهير

١- التطهير عند أرسطــــــــــو.

٢- التطهير عند الفلاسفة المسلمـــــين.

التطهير عند أرسطو:

نالت المسألة الأخلاقية حظاً وافراً من اهتمام الفلاسفة المسلمين إبان معالجتهم للشعر، وحديثهم عن الفائدة المتوخاة منه.

وما تجدر الإشارة إليه أن البحث الأخلاقي عندهم لم يكن بدءاً فجائياً غير مسبوق بمقدمات تسلم إليه، حيث اتخذ التفكير الأخلاقي صورته العلمية الدقيقة أول الأمر في رحاب الفلسفة اليونانية بدءاً بسقراط، الذي يعد نقطة البدء الرئيسية التي صدرت عنها الاتجاهات الفلسفية الأخلاقية اليونانية التي جاءت بعده، والذي ردّ الأحكام الخلقية على الأفعال الإنسانية إلى مبادئ عامة تصدق في كل زمان ومكان. فكان لهذا منشئ علم الأخلاق(١).

أما تلميذه أفلاطون، فقد ذهب إلى القول :"بأن وراء إدراك عوارض الأشياء والمعرفة الظنية بالمحسوسات تقوم الماهيات المتحققة في الأشياء، والماهيات المفارقة للمادة، وهو المثل *Ideas* وهي مبادئ المعرفة ومعايير الأحكام"(٢).

ويرى أفلاطون أنه لإقامة قانونه الأخلاقي، فإن أول ما يجب التفكير فيه هو جعله قانوناً عاماً لجميع الناس، وملزماً لهم في كل زمان ومكان، ولا يتم ذلك إلا بتغييب الجانب الحسي، والاعتماد على العقل(٣).

ويذهب أفلاطون إلى أنه لا يوجد إلا جمال واحد هو الواقع الذي يدرك بالعقل، "لأنه يعتبر الجميل مستقلاً عن مبدأ الشيء الذي يظهر أو يبدو أنه جميل، فالجميل صورة عقلية مثل صورة الحق والخير(٤).

(١) الطويل، توفيق : فلسفة الأخلاق نشأتها وتطورها، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٤، ١٩٧٩، ص ٤٥-٤٧.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٥.

(٣) المرجع نفسه، ص ٧٥.

(٤) عبدالرحمن بدوي : ملحق الموسوعة الفلسفية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦، ص ١٥٥.

كما أن أفلاطون لا يرى في الشعر سوى تقديم المعرفة الزائفة ونقل الأشياء المضللة التي لا تستحق النقل، "لأنها تغذي انفعالات حين نضطر إلى تجفيفها"(١).

وهنا يكشف أفلاطون عن حالة من التلقي السلبي للشعر، أثارت مسألة هامة تتعلق بوظيفة الشعر، حيث نظر إليه باعتباره يروي فينا نفعالات الشهوة والغضب والألم فيمكنها من النمو بدلاً من تجفيفها.

ويجيء أرسطو تلميذ أفلاطون، لينقض ما جاء به أستاذه عن وظيفة الشعر من جذوره، وذلك بمقولة "التطهير"، بوصفها إحدى وظائف الشعر التي تخلص المستلقين – الجمهور– من عناء الانفعالات : إذ إن "التصريح بالانفعالات يحررنا منه"(٢).

ويرى أرسطو في ضوء تحديده لمهمة الشعر التطهيرية، أنه يعبر عن حقيقة غير التي يعبر عنها التاريخ. ففي حين يقوم التاريخ بتصوير الأحداث الواقعة، نجد أن الشعر – بفضل طبيعته التخييلية– يتعدى كونه "مجرد تقليد للواقع الخارجي، بل إن أرسطو يقرر صراحة : "أنه ليس شرط الشاعر أن يحاكي ما كان أو يكون فحسب، بل هو يحاكي أيضاً ما يقدر كونه، وما يعتقد أنه كان، وإن لم يكن في الحقيقة"(٣).

وبما أن مفهوم المحاكاة عند أرسطو هو أساس العملية الإبداعية، فالمحاكاة عنده لا تقدم الطبيعة على ما هي عليه، وهي في الوقت ذاته ليست تزييفاً لصورة الواقع بحسب ما ذهب إليه أفلاطون، وإنما هي إعادة صياغة للأشياء، وبهذا يمنح الشاعر شعره مضموناً جديداً قادراً على تأدية وظيفة التطهير.

---

(١) ويلبك، رينيه و وارين، وأوستن : نظرية الأدب، ترجمة : يحيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٧.

(٣) شكري عياد : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٣.

ومن هنا، يؤكد أرسطو ما يقوم به الشعر من تحقيق التوازن النفسي للمتلقين وذلك بفعل المعالجة التطهيرية لما يحتدم في نفوسهم من انفعالات. وهذا ما جعله يؤكد أن الشاعر "صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار؛ لأنه شاعر بفضل المحاكاة، وهو إنما يحاكي أفعالاً"(١).

ويعول أرسطو في محاكاته للأفعال والأحوال على المأساة، التي تؤدي مشاهدتها إلى إثارة الرحمة والخوف في نفوس الجمهور، ليتم في النهاية تطهيرهم من هذه الانفعالات، اعتماداً على مبدأ "وداوها بالتي كانت هي الداء". فيعرف المأساة بأنها "محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"(٢). ولذلك قيل : "إن "غوته" قد حُرر نفسه من آلام العالم بتأليف "آلام فرتر"، ويقال أيضاً : إن قارئ الرواية والناظر إلى المسرحية يشعر بالفرج والخلاص، وانفعالاته التي زودت ببؤرة تتركز فيها، تتركه في نهاية تجربته الجمالية، في حالة من هدوء العقل"(٣).

وإذا نظرنا إلى المأساة عند أرسطو، وجدناها تتمحور حول "الفعل والخلق (الطبع) والفكرة"(٤). ولما كانت أجزاء المأساة هذه مرتبطة بالإنسان، فإن أرسطو يعد الشاعر الذي يعتمد هذا الجنس من الشعر –المأساة- إنما "يحاكي أشخاصاً يفعلون"(٥). وفيما يأتي تفصيل لأجزاء المأساة :

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٢٨.
(٢) المصدر السابق، ص ١٨.
(٣) رينيه، ويلبك، و أوستن، وارين، : نظرية الأدب، ص ٣٥.
(٤) أرسطو : فن الشعر، ص ١٩.
(٥) المصدر السابق، ص ١٠.

١-الفعل (الحكاية أو الخرافة):

إن الفعل عند أرسطو هو "مبدأ المأساة وروحها"[١]؛ لأن "الخرافة هـي محاكـاة الفعل"[٢]. ومن ثم، فالمأساة "لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعـل والحيـاة والـسعادة والشقاوة، والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل"[٣].

ولما كانت الحكاية/الفعل عنصراً من عناصر المأساة، إضافة إلى عنصري الأخلاق والأفكار، فهي بالضرورة ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأخلاق لأن المحاكين "إنما يحـاكون أفعالاً أصحابها بالضرورة إما أخيار أو أشرار"[٤]، فضلاً عن ارتباطها بالأفكار التي يعبر عنها هؤلاء المحاكون.

ومن هنا، تكون "الحكاية أساس محاكاة نشاط الإنسان، وهي مثار تحريك الإرادة إلى العمل والسعادة والشقاوة نتيجة تحقيق هذه الإرادة في الإنسان، فهي مـن عمـل الإنسان وإرادته. وقد يتصور –نظرياً– فصل الحكاية عن الخلق، فتوجد مآس لا تفصح عن خلق أشخاصها وعاداتهم. ولكن، لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلاً كلاهما عـن الآخر. والحكاية المحكمة فينا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها؛ لأن هذا الخلق نتيجة الفعل فيها، وغاية الحياة كيفية عمل لا كيفية وجود، والناس هم مـا هـم بـسبب أخلاقهم، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم، وإذن، فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلـق أو ذاك نتيجـة

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٢١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ٧-٨ .

أفعالهم"[1]، ولهذا كانت الأفعال والخرافة هما الغاية في المأساة، والغاية في كل شيء أهم ما فيه"[2].

وهنا يبرز إبداع الشاعر بقدر ما يبدع في تركيب الأفعال وترتيبها، مما ينبني عليه إثارة دهشة المشاهد أو القارئ، وإحداث اللذة في نفسه.

٢-الأخلاق:

ويقصد أرسطو بـ "الخلق" : "ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات"[3]. وهو كل "ما يرسم طريق السلوك في المأساة، وهو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه والأقوال –مثل الأفعال– تدل على سلوك محدد، إن كان حميداً، كان الخلق حميداً"[4].

ولما كانت غاية المأساة عند أرسطو خلقية في جوهرها، وانطلاقاً من كونها تحاكي أفعالاً نبيلة، فهو يرى أن بطل المسرحية يجب أن يكون من ذوي الأخلاق الكريمة النبيلة. "وبحكم طبيعته البشرية فقد أصيب بثغرة في بنائه الإنساني جعلته يفقد القدرة على الحكم الصحيح على الأشياء. وهذا النقص المأساوي لابد أن يؤدي إلى أحداث مدمرة، عليه وحده تحمل مسؤوليتها، ومن ثم فهو المحرك الأساس للأحداث، والعامل المطور للشخصيات، والمشكل للبناء التراجيدي"[5]. و" لما كان مثار الرحمة فينا هو مشاهدة آلام يعانيها شخص لا يستوجبها، ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه

---

(١) هلال، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ٦٥-٦٦.

(٢) أرسطو : فن الشعر، ص ٢٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٩.

(٤) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص ٧٤.

(٥) راغب، نبيل : دليل النقاد الأدبي، مكتبة غريب، ١٩٨١، ص ٤٩.

بنا، فإن البطل في المأساة يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا، وأن يكون خيراً بطبعه، وأن تحل به المصائب لا لإثم اقترفه، بل نتيجة خطأ كبير"(١).

وذلك من شأنه إحداث الدهشة والمفاجأة عند الجمهور، يحدث إثرها توحدهم مع البطل، الأمر الذي ينتج عنه سعادة أو شقاوة تصحبها لذة صادرة عن الخلاص من هذه الانفعالات.

وهذا ما جعل أرسطو يقصي الشخصيات الرئيسة الخيرة والشريرة عن المأساة. وذلك خلال تقسيمه الصور التي تكون عليها هذه الشخصيات، ومن ثم اختيار ما يتواءم منها والهدف الذي ترمي المأساة إلى تحقيقه وهو التطهير وإقصاء ما لا يتواءم مع تحقيقه والمعوّل عليه في ذلك كله هو القدرة على إثارة انفعالي الرحمة والخوف في نفوس المتلقين –جمهوراً أو قراء–.

ويظهر تقسيم أرسطو لصور شخصيات المأساة على النحو التالي :

١- انتقال الشخص الخيّر إلى السعادة، وعلى الرغم من أن هذه الصورة ترضي عاطفة المحبة والعدل عند المتلقين، إلا أنها لا تثير عاطفتي الرحمة والخوف عندهم، وهذا ما حدا بأرسطو إلى إقصائها وعدم ذكرها.

٢- انتقال الشخص الخير من السعادة إلى الشقاوة، وهذه الصورة أيضاً تستقصى من مأساة أرسطو، لعدم إثارتها الخوف والرحمة، بل إن من شأنها إثارة الاشمئزاز والنفور عند المتلقين.

٣- انتقال الشخص الشرير إما من السعادة إلى الشقاوة، وإما من الشقاوة إلى السعادة، والأمر نفسه يقال عن هاتين الحالتين حيث تثيران عاطفتي الرضى والعدل، ولكنهما لا تثيران عاطفتي الرحمة والخوف، ويقول أرسطو في ذلك :

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٣٤.

"... فمن البين أولاً أنه يجب ألا يظهر فيها [في المأساة] الأخيار متنقلين من السعادة إلى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف، والرحمة، بل يثير الاشمئزاز)، ولا الأشرار متنقلين إلى السعادة (فهذا أبعد الأمور من طبيعة المأساة لأنه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة فلا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوي من السعادة إلى الشقاوة فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الإنسانية، ولكنه لا يثير الرحمة والخوف أبداً لأن أحدهما موضوعه البائس غير المستحق للبؤس، والآخر موضوعه الرجل الشبيه بنا، فإن الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاءه، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا، ففي هذه الحالة لن يكون من شأن الحادث أن يستثير الرحمة ولا الخوف"(١).

٤- أن لا ينتمي البطل المأساوي "تماماً إلى عالم المثال والخير، وفي الوقت نفسه لا ينغمس في عالم الرذيلة والشر، بل يتحرك في منطقة حرام بينهما"(٢). كما يقول أرسطو :"بقي –إذن– البطل الذي هو في منزلة بين هاتين. وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردى في هوة الشقاء لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم"(٣).

وهذا الخطأ الذي "يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (أي شبيه بنا)، أو خير منه، لا أسوأ"(٤). فأرسطو يرد الخطأ الذي يرتكبه البطل إلى طبيعته الإنسانية الناقصة، التي تجرّ

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٣٥

(٢) نبيل راغب : دليل الناقد الأدبي، ص ٤٩

(٣) أرسطو : فن الشعر، ص ٣٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٦.

عليه ويلات يتحمل مسؤوليتها هو وحده، ولذلك يكون هو المحرك لأحداث المأساة. ووفقاً لما يكون هو عليه من تطور شخصيات المأساة.

وهذا الجزاء الذي استحقه البطل، من شأنه إخراج المتلقين عن ذواتهم وتوحدهم مع البطل. فهم يتعاطفون معه، بعد أن دفع ثمن الخطأ الذي ارتكبه بسبب طبيعته البشرية -الذين هم منها- التي لا تستطيع أبداً أن تبلغ الكمال. إضافة إلى أنهم يخافون على أنفسهم من مواجهة المصير نفسه الذي واجهه بطل المأساة، وينالون نفس الجزاء الذي ناله.

وبناء عليه، فإن "إثارة الشعور المأساوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة، وهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يشبهنا، فجزاء هذا البائس غير عادل (أي لا خلقي)، ولكن أثره -في نفس القارئ أو المشاهد المسرحية- خلقي، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد. فينتج عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة "حكم فكري" يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فينا. وهذا هو الجانب العقلي المتسق مع ما يثار في المأساة من شعور"(١).

وهكذا يرتبط الجانب اللاخلقي فنياً بطبيعة الشخصيات مولداً الجانب الخلقي، حيث إن وجود هذا الجانب اللاخلقي المتمثل في الخطأ (الهاماريتا) الذي يقترفه البطل، يؤدي إلى وجود الجانب الخلقي عند المتلقي، وهو ما وصفه أرسطو بالتطهير.

وبهذا، يكون التطهير أثراً لمن ينتابهم شعور الانفعال بعاطفتي الرحمة والخوف في المأساة.

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص ٧٨.

وهكذا، تكون وظيفة المأساة الرئيسة وظيفة فنية ذات دلالة خلقية تتجلى بتطهير نفس المتلقي، "حيث تعتدل هذه الانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة، وبها يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالاً، ويتزود بذلك للحياة الواقعية. فيقوم الإنسان عواطفه، ويعتدل فيها، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالهم من المأساة، ولا يقصد أرسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة، ... ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بها مباشرة من الانفعالات"[1].

٣-الفكر عند أرسطو:

وهو :"كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون"[2]، ويرى أرسطو أنه يتم توظيف الفكرة في المأساة "أينما برهنا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود، أو أفصحنا عن فكرة عامة"[3].

ففي حين تعتمد الأفكار عامةً على اللغة، وكيفية بنائها، لإظهارها والتعبير عنها، نجد الفكرة في المأساة تعتمد على ترتيب الأحداث وتأليف الحكاية، حيث إن الشاعر يعتمد في إظهار أفكاره على كيفية "ترتيب الأحداث احتمالاً[4] أو ضرورة... [5]، بحيث يدعم هذا الترتيب فكرة، وأجزاء الفكر الثلاثة : البرهنة، والتفنيد، وإثارة الانفعالات وهذه الانفعالات في المأساة هي أساس الرحمة والخوف وما يمت إليهما بسبب، ومنهما التعظيم والتحقير"[6].

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، ص ٨٣.

(٢) أرسطو : فن الشعر، ص ١٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٦-٢٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٠-٣٢.

(٦) المصدر نفسه، ص ٨٦.

ومن ثم، فإنّ النتيجة المترتبة على تلقي المأساة هي إحداث أثر نفسي لدى المتلقي يجعله يشعر بالراحة –التطهير– إثر المعاناة من انفعالي الرحمة والخوف، كما لو كانت حقيقية. مما جعل أرسطو يتوقف عند مصادر إحداث التأثير المقصود من المأساة، فنراه يتحدث عن معاني التحول والتعرف، وما ينطويان عليه من تضاد ومفاجأة، يؤديان إلى الشعور باللذة، إذ "قصور اللذة الحقيقي ... إنما هو في أجزاء الخرافة أعني التحولات والتصرفات" (١).

يقول أرسطو عن إثارة انفعالي الخوف والرحمة واقترانهما بترتيب الحوادث:"والخوف والرحمة يمكن أن ينشأ عن المنظر المسرحي، ويمكن أيضاً أن ينشأ عن ترتيب الحوادث، والأخير أفضل ومن عمل فحول الشعراء، ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الرحمة بصراعها وإن لم يشهدها، ...، أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي فأمر بعيد عن الفن ولا يقتضي غير وسائل مادية، ...، فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التي تهيؤها الرحمة والخوف بفضل المحاكاة، فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث"(٢). وفي النص السابق سؤال كان قد طرحه أرسطو وهو: "أين نجد الوسيلة لنجعل المأساة تنتج الأثر الخاص بها"(٣).

أما الإجابة على هذا السؤال فهي "أن الأثر التراجيدي وما يستتبعه من اللذة والسلوى، يجب أن يصدر لا عن وسائل خارجية مثل الفعل المسرحي، بل عن مجرى الفعل وإتقان المحاكاة"(٤).

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٣٠-٣٢.
(٢) المصدر السابق، ص ٣٨.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٤.
(٤) أرسطو : فن الشعر، ص ٣٨.

كما أن عنصر المفاجأة المتولد عن الجمع بين التحول والتعرف وما يثيره فيما بعد في نفس المتلقي من انفعالات الرحمة والخوف يتولد أيضاً عن طرق ترتيب الأحداث وتركيبها "حينما نواجه أفعالاً تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة"(١).

ولذلك، نجد أن محور اهتمام أرسطو بالقول وضروبه ينصّب على ما يخدم التعبير عن الأفكار المراد أن يطرحها المحاكون، فيرى أن المقولة هي ترجمة الفكرة بالألفاظ (٢).

ويتضح ذلك أكثر في موضع آخر يقول فيه : "وفيما يتصل بالقول هناك مسألة يمكن أن تكون موضوعاً للبحث وهي ضروب القول بيد أن معرفتنا من شأن فن الممثل والمتخصص في أمثال هذه الأمور مثل أن ما هو الأمر وما هو الرجاء والقصص والتهديد والاستفهام والجواب وكل ما يدخل في هذا الباب"(٣).

هكذا، تسهم الأفكار في إنتاج أثر خلقي متولد في الأصل عن آثار فنية، هي أساس لما تقوم به شخصيات المأساة من أدوار تعبر عن أفكار مرتبة على نحو فني، حتى تستطيع التأثير في المتلقي، ومن ثم إثارة انفعالي الرحمة والخوف في نفسه حتى يتحول هذان الانفعالان في نفسه وحياته الواقعية إلى إنتاج أثر خلقي هو التطهير.

وبناء على ما سبق، فإن غاية المأساة عند أرسطو تتمثل في إراحة النفس وتطهيرها عبر التلقي، مما جعل أرسطو يلح على ضرورة أن يثير الكاتب المسرحي "انفعالي الخوف والشفقة في نفس المشاهد، عن طريق العرض المسرحي وعن طريق ترتيب الأحداث في

---

(١) أرسطو : فن الشعر، ص ٢٩

(٢) المصدر السابق، ص ٥٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٥٤.

الموضوع (أي البناء الدرامي) وأن الكاتب المسرحي الناجح هو الذي يؤلف موضوعه بحيث يثير هذين الانفعالين، سواء عند قراءة المسرحية أو عند عرضها على المسرح"[1].

التطهير عند الفلاسفة المسلمين :

وقد تحدر هذا المصطلح بتحدر الفلسفة اليونانية للفلاسفة المسلمين عبر الترجمة، فنبههم للدور الذي يضطلع به الشعر في حياة الناس. فالشعر عندهم نشاط إنساني يرتبط بسعي الإنسان نحو السعادة والكمال والحياة الفضلى. ويجمع هذا التصور في الشعر المتعة إلى ما ينطوي عليه من مهمة أخلاقية لها آثارها في حياة الفرد والجماعة.

وفي ضوء هذا التصور الأخلاقي الذي تضمن معالجة أرسطو للشعر، فقد اهتم الفلاسفة بالشعر من قبيل أنه –إضافة إلى احتوائه على القيم الجمالية- يحتوي على قيم أخلاقية، فأكدوا القيم الفاضلة الخيّرة التي يحاكيها الشعر مثل قيمة المدح، حيث يقول ابن سينا :"وأمّا الأخلاق فأن يحاكي الممدوح خيريته، والخير موجود في كل صنف ونوع على تفاوته، ويذكر أن خيريته نافعة موافقة، وأنها على أشبه ما ينبغي أن يكون به، وأنها معتدلة متناسبة الأحوال، وكذلك يجب أن يقول القول الدال عليه، والأخلاق المحمودة : إما حقيقة فلسفية، وإما التي يضطر إلى مدحها الجمهور وإن لم تكن حقيقية، وأما التي تشبه أحد هاتين وليس به، وجميعها تدخل في المديح الشعري"[2].

وبما أن مهمة الشعر هي تحقيق الحياة الفضلى للإنسان، فلا بد من أن يقوم على أساس أخلاقي سليم، يصل إلى تحقيق السعادة والفضيلة في آن واحد.

ولن يحقق الشعر مهمته هذه إلا بوجود وسيط نوعي يوصل رسالة الشاعر ذات المحتوى الأخلاقي للمتلقي، ويحدث الأثر الإيجابي للشعر في حياته.

---

(١) عبدالرحمن بدوي : كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٩٦.

(٢) إبراهيم، محمد حمدي : نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط١، ١٩٩٤م، ص ٧٧-٧٨.

وباعتبار التخييل قوام الشعر وجوهره، وباعتباره يختص بالصورة التي يقدم بها المعنى أكثر من تقديم المعنى ذاته، فهو الوسيط المناسب لإتمام هذه المهمة.

إن الشاعر يقوم بإرسال رسالته الأخلاقية للمتلقي بطريقة غير مباشرة، يعمل فيها التخييل على تحقيق غاية جمالية تحدث التأثير في نفس المتلقي، لتحقيق غاية ثانية هي الغاية الأخلاقية، التي لا سبيل إلى إيصالها دون تحقيق الغاية الأولى. فالشعر محاكاة، يحاكي الأشياء، ويخيلها للمتلقي بهدف إثارته وتوجيهه توجيهاً سلوكياً، مما يحدو بنا القول بأن الشعر ينطوي على قيمة جمالية أخلاقية في آن واحد، وهذا ما جعل الفلاسفة يلحون على جانبي المتعة الجمالية والفائدة الأخلاقية للشعر؛ لأن "فن الأدب يزودنا بمادة خلقية واجتماعية، غير أن هذه المادة تقدم ضمن بنيات شكلية معينة. فإذا كان لنا أن نفكر في المادة الخلقية الاجتماعية دونما اهتمام بالبنية الشكلية التي تحقق المادة من خلالها، فإننا -عملياً- لا نفكر في الأدب على الإطلاق، وإنما نفكر في التاريخ أو علم الاجتماع، أو الأخلاق ويكون مثل هذا التفكير عادة على نحو طائش وغير كفء. فإذا أردنا أن نقدم تحليلاً كاملاً للعمل، وحتى التعليل الخلقي فإنا علينا أن نتروى بتنظيمه الشكلي لأن له تأثيراً انعكاسياً على المغزى الخلقي للكل"[١].

وهذا ما دفع الفارابي إلى القول بأن التخييل الذي ينطوي عليه الشعر هو الوسيلة الأنجح لإفهام العامة[٢]. وتابعه ابن رشد بفكرة أن الشعر هو الوسيلة الأكثر ملاءمة لتعليم الصغار[٣].

---

(١) موسى ربابعه : النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص ١٠٩؛ وانظر : هو، غراهام : مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣، ص ٥٠.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٣٣-١٣٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣٤.

فالشعر يسهم في تأديب الجمهور وتهذيبهم ليرقى بهم إلى الحياة الفضلى، "وذلك بغرس الفضائل والصناعات العملية فيهم حتى يؤدوا أفعالها التي تقودهم إلى أن يصبحوا أفراداً نافعين في المجتمع الفاضل، فالشعر يساعد على السلوك الإنساني والأخلاقي"(١).

وترى الروبي بأن الفارابي وابن رشد متفقان على الطريقة التي يتبعها الفيلسوف لغرس الفضائل في نفوس الجمهور، والتي تتم إما بالإقناع أو الإكراه، وذلك بالأقاويل الشعرية إذ يقول الفارابي :"وأما الفضائل العملية والصناعات العملية فبأن يعودوا (أي العامة والجمهور) أفعالها وذلك بطريقين، أحدهما بالأقاويل الإقناعية والأقاويل الانفعالية وسائر الأقاويل التي تمكن في النفس هذه الأفعال والملكات تمكيناً تاماً، حتى يصير نهوض عزائمهم نحو أفعالها طوعاً، استعمالها. والطريق الآخر هو طريق الإكراه"(٢).

أما ابن رشد فيقول :"إنا نقول أن هناك طريقين تحصل بهما الفضائل في نفوس المدنيين، أحدهما الأقاويل الخطابية والشعرية، والآخر الإكراه ... إن أولئك المدنيين يمكن أن يقادوا إلى أداء أفعال تلك الصناعات والفضائل العملية من خلال نوعين من الأقاويل، هما الأقاويل الإقناعية والانفعالية تلك التي توجههم نحو اكتساب الخصال الفاضلة"(٣).

وفي عرض أوسع، يتحدث فيه الفارابي عن المهمة الأخلاقية للشعر، يقول : "الأشعار كلها إنما استخرجت ليجود بها تخييل الشيء وهي ستة أصناف، ثلاثة منها محمودة، وثلاثة مذمومة، فالثلاثة المحمودة أحدها الذي يقصد به صلاح القوة الناطقة، وأن تسدد أفعالها وفكرها نحو السعادة، وتخييل الأمور الإلهية والخيرات. وجودة تخييل الفضائل وتحسينها، وتقبح الشرور والنقائض وتخسيسها. والثاني الذي يقصد به إلى أن

---

(١) موسى ربابعه : النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر، ص .

(٢) الفارابي : تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار الأندلس، ١٩٨٨م، ص ٣١، ٣٢، ٣٩، ٤٠.

(٣) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٣٨.

تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى القوة من عوارض النفس، ويكسر منها إلى أن تصير إلى الاعتدال، وتنحط عن الإفراط، وهذه العوارض هي مثل الغضب، وعزة النفس والقسوة، والعفة ومحبة الكرامة، والغلبة، والشره، وأشباه ذلك، ويسدد أصحابها نحو استعمالها في الخيرات دون الشرور... والثالث الذي يقصد به إلى أن تصلح وتعتدل العوارض المنسوبة إلى الضعف واللين من عوارض النفس ورخاوتها، والرحمة، والخوف، والجزع، والحياء، والترفه، واللين وأشباه ذلك. لتكسر وتنحط من إفراطها إلى أن تصير إلى الاعتدال، ويسدد نحوها استعمالها في الخيرات دون الشرور... والثلاثة المذمومة هي المضادة للثلاثة المحمودة، فإن هذه تفسد كل ما تصلحه تلك وتخرجه عن الاعتدال إلى الإفراط"(١).

إذن، فالفارابي يرى أن للشعر ثلاث مهام نافعة من شأنها الوصول بالإنسان إلى السعادة والحياة الفاضلة. أما أولها فهو أن الشعر يساعد الإنسان على صلاح القوة الناطقة، ويوجه تفكيرها بما يخدم وصوله للسعادة، وذلك بتصوير الأمور الإلهية بشكل مؤثر يحبذها إلى النفوس، وتصوير الفضائل بشكل مؤثر يؤدي إلى تحسينها والحث على أفعالها، وكذلك تصوير الشرور بشكل مؤثر يؤدي إلى تقبيحها والحث على الكف عنها.

أما الغاية الثانية فتختص بتقويم القوة الغضبية وما يعتريها من انفعالات من مثل: الغلبة والشره والقسوة ...، والوصول بها إلى نقطة الاعتدال، لتوجه نحو أفعال الخير بدلاً من الشر.

(١) الفارابي : فصول المدني، ص ١٣٥-١٣٦.

وتختص الغاية الثالثة بمجاهدة الجانب الحيواني في طبائع البشر، وضبط الأهواء والرغبات، وتنظيم الميول الفطرية والعواطف، وإحداث نوع من التوازن بينها، الأمر الذي يصبح مدعاة لجلب الخير.

وقد أشار الفارابي كذلك إلى ثلاث مهام مذمومة للشعر، ينبغي للشاعر أن يتجنبها حتى يتسنى له النجاح في مهمته الأخلاقية، وهي المهام نفسها المضادة للمهام المحمودة السابقة الذكر.

ومما سبق نجد أن الفارابي قد فهم هذه الفضائل في ضوء الأخلاق الأرسطية التي تلح على ما يسمى "فضيلة التوسط"، التي تعد إحدى الثوابت في فلسفته الأخلاقية. فتصبح الفضيلة مرتبطة بالاعتدال في السلوك من جهة، والتوازن بين قوى النفس من جهة أخرى.

فالفضيلة هي ضبط للانفعالات لتحقيق التوازن، وضبط للأفعال لتحقيق الاعتدال، والأمران معاً يؤديان إلى الوسطية، إن "الفضيلة لها علاقة بالانفعالات، والأفعال التي فيها الزيادة خطأ، والنقصان موضوع للذم، بينما الوسط موضوع للمدح والنجاح ... فالفضيلة إذن نوع من التوسط، بمعنى أنها تستهدف الوسط"[1].

وتأكيداً لهذا النهج الأرسطي نجد الفارابي في موضع آخر من كتاباته يقول : "إن الشجاعة خلق جميل وتحصل بتوسط في الإقدام على الأشياء المفزعة والإحجام عنها ... والسخاء يحدث بتوسط في حفظ المال وإنفاقه ... والعفة تحدث بتوسط في مباشرة التماس اللذة"[2]. ففضيلة التوسط التي يتحدث عنها الفارابي تشير إلى ضرورة التوازن والاعتدال بين قوى النفس، كي تقود المرء إلى السعادة والحياة الفاضلة الكريمة.

---

(١) أرسطو : الأخلاق، ترجمة إسحق بن حنين، تحقيق عبدالرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٩م، ص ٩٦.

(٢) الفارابي : التنبيه على سبيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار الأندلس، ١٩٨٨م، ص ٢٢.

وعليه، فإذا كان توازن الشعر انعكاساً لتوازن قائله، فإن من الطبيعي أن يحدث ذلك أثراً عند المتلقي، محدثاً نوعاً من التوازن بين قواه النفسية. وهذا جلّ ما يرمي إليه أرسطو من التطهير الذي لا يتحقق إلا بربط الشعر بأخلاق النفس للوصول بها إلى حالة من الاعتدال والتوازن عند المتلقي، ومن ثم الوصول به إلى الفاضل من الأعمال والسلوك.

وهذا ما جعل الفارابي يرفض الشعر الضار الذي يستعمل في الأعمال الباطلة، والذي يثير الأهواء والغرائز، ويحث على الاستجداء والتكسب، والذي كثيراً ما يستجيب له المتلقي فيبادر إلى العمل بمقتضاه فتجيء أفعاله رديئة قبيحة[١]، ولذلك نجده رافضاً للشعر العربي حيث قيل أكثره في "النهم والكدية"[٢].

ولا يفترق ابن سينا وابن رشد عن الفارابي في تصورهما للمهمة الأخلاقية للشعر، ويتضح لنا ذلك التصور من خلال تحاملهما على الشعر العربي؛ كونه شعراً ذاتياً غير هادف، يفتقر للقيم الأخلاقية وما ينبغي أن يقوم به في تربية الفرد والجماعة، مما حرص ابن سينا على تأكيده من تصور للشعر من حيث إنه يقال للأغراض المدنية[٣] إذ يقول : "كانت (العرب) تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب"[٤].

ومن هنا، يتبين لنا سبب إعجاب الفلاسفة بالشعر اليوناني، الذي وجدوا فيه الوسيلة المثلى لإيصال المهمة الأخلاقية. فالشعر اليوناني -في تصور الفلاسفة المسلمين- هو "شعر هادف وموضوعي، فهو ذو أغراض عملية أخلاقية مباشرة لأنه يهدف إلى

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٥.

(٢) نسب ابن رشد ذلك إلى الفارابي في قوله :"وإن كانت أشعار العرب إنما هي -كما يقول أبو نصر- في "النهم والكذبة". انظر: ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ص ١٦٢.

(٤) المصدر السابق،ص ١٧٠.

الحث على فعل أو الردع عن آخر، وهذا يرتد إلى أنه لا يحاكي الذوات أو الأشخاص، بل يحاكي الأفعال التي يقوم بها الأشخاص"(١).

وما سبق يوضحه قول ابن سينا : "وأما اليونانيون فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل، وتارة كانوا يفعلون ذلك على سبيل الخطابة، وتارة على سبيل الشعر، فلذلك كانت المحاكاة الشعرية عندهم مقصورة على الأفاعيل والأحوال وعلى الذوات من حيث لها تلك الأفاعيل والأحوال في كل فعل"(٢).

ويعضد قول ابن سينا ما يرد عند ابن رشد إذ يقول : إن المحاكين "إنما يقصدون بذلك [قول الشاعر] أن يحثوا على عمل بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها"(٣). ثم نجده يؤكد أن الشعر اليوناني شعر موضوعي هادف، فيقول في معرض حديثه عن الطراغوذيا اليونانية "العادات والاعتقادات أعظم أجزاء المديح؛ لأن صناعة المديح ليست هي صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسون بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة، وأفعالهم الحسنة، واعتقاداتهم السعيدة"(٤).

وعلى الرغم من ذلك، فالفلاسفة يقصون "الخلق"، الذي يعده أرسطو الجزء الثاني من أجزاء المأساة. ففي حين يذهب الفلاسفة المسلمون إلى ما ذهب إليه أرسطو في حديثه عن أجزاء الطراغوذيا، حيث نرى ابن سينا يقول :"إن أجزاء الطراغوذيا ستة، وهي الأقوال الخرافية، والمعاني التي جرت العادة بالحث عليها، والوزن، والحكم، والرأي بالدعاء إليه، والنظر ثم اللحن"(٥)، ويتبعه ابن رشد فيقول : "أن أجزاء صناعة

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٤.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٦، ص ١٦٩، ص ١٧٠.

(٣) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ص ٢٠٤.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٤.

(٥) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٨.

المديح ستة : الأقاويل الخرافية، والعادات، والوزن، والاعتقادات، والنظر، واللحن"[١]، ففي حين يذهب الفلاسفة هذا المذهب الأرسطي كما يبدو عليه الظاهر؛ تكشف "الإحاطة بالدلالة التي يشحنان بها هذه المفاهيم .... أنهما يعدلان عن التصور الأرسطي ويجانبانه، إذ يشير ابن سينا إلى أن المحاكاة تقع،... بالقول الخرافي أي القائم على التشبيه والاستعارة والتركيب منهما والوزن واللحن، أما الرأي والاعتقاد والنظر فهي، جميعاً، "موضوع المحاكاة"، وهو يبين مقصده من ذلك حين يسميها في موضع آخر "العادة الجميلة والرأي الصواب والنظر والاحتجاج". وهذا يعني، ضمنياً، أن العادة الجميلة هي عادة الممدوح وصواب الرأي أو النظر كلها من فضائل الممدوح الواجب ذكرها ومحاكاتها"[٢].

ويتبع ابن رشد ابن سينا إذ يرى أن المراد بالعادات هنا إنما هي "العادات التي هي خيرة وفاضلة في ذلك الممدوح"[٣]، وكذلك المراد بالنظر إنما هو "الاحتجاج لصواب الاعتقاد أو صواب العمل"[٤].

وبناءً على ذلك، يقصي الفلاسفة ما جعله أرسطو ركناً من أركان بناء المأساة وهو "الفعل"، حيث يقول ابن رشد في ذلك : "والعادات تشتمل الأفعال والخلق ... وهذا كله لا يوجد في أشعار العرب"[٥].

ولأن الشعر اليوناني ينطوي على قيمة أخلاقية جمالية في آن واحد، مما يجعل المتلقين يستجيبون له، يؤثر في سلوكهم، فقد قسم الفلاسفة الشعر وفقاً لما يشتمل عليه من جوانب أخلاقية، حيث قسمه الفارابي بقوله :"أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر...

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٩.
(٢) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٨١.
(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢١.
(٤) المصدر السابق، ص ٢١١.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها ويمدح بها مدبرو المدن ... وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر ... يذكر فيه الخير والأخلاق الكلية المحمودة، والفضائل الإنسانية ولا يقصد به مدح ملك معلوم ولا إنسان معلوم. لكن تذكر فيه الخيرات الكلية. وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر ... تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير مرضية..." [1].

ويوافق ابن سينا سلفه –الفارابي– في تعداد أنواع الشعر اليوناني ووصفها، فيقول فيما يخص الجانب الأخلاقي منها : "فمن ذلك نوع من الشعر يسمى طراغوذيا، ... يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه... ومنه نوع يسمى ديثرمبي، وهو مثل طراغوذيا، ما خلا أنه لا يخص به مدح إنسان واحد أو أمة معينة، بل الأخيار على الإطلاق، ومنه نوع يسمى قوموذيا وهو نوع يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي..." [2].

وتقابل الطراغوذيا عند ابن رشد ما أسماه بـ "صناعة المديح" [3]، التي يقصد بها "مديح الأفعال الجميلة" [4]، وتقابل القوموذيا عنده ما أسماه بـ "صناعة الهجاء" [5]، التي يقصد بها "هجاء الأفعال القبيحة" [6].

وبعد، فمن الواضح أن غاية الفلاسفة في تعديلهم الأجناس الشعرية اليونانية إلى أغراض شعرية عربية، هي محاولة منهم لتطبيق قواعد الشعر الأرسطي على الشعر العربي. وقد تم تعديل الفلاسفة لأجناس الشعر اليوناني ضمن ما أسماه اليوسفي في

---

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٣.
(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٦.
(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس، ص ٢٠٧.
(٤) المصدر السابق، ص ٢٠٧.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٧.

"الشعر والشعرية" عملية الخلخلة للشعر اليوناني، حتى يتم إخضاعه بما يتناسب وقواعد الشعر العربي.

ويتم التعرف على الغرض من الجنس الشعري والوظيفة المتوخاة منه، ليتم إثر ذلك التركيز على خاصية واحد من خاصيات هذا الجنس الشعري، كالتركيز على أن موضوع المأساة هو محاكاة الأفاضل، في حين أن موضوع الملهاة هو محاكاة الأراذل. ووفق هذا التركيز المنصب على هذه الخاصية، تتحول بدورها من مجرد خاصية لجنس شعري في الشعر اليوناني إلى غرض شعري قائم بذاته في الشعر العربي. وبهذا يكون الموضوع والغرض والماهية، كأنها شيء واحد، دونما وجود أي فاصل بينها. فيصبح الحديث عند الأفاضل تبعاً لذلك غرضاً شعرياً عند الفلاسفة المسلمين، يهدف إلى الحث على الفضيلة(١).

ومن ثم يرى الفارابي أن "الطراغوذيا" : هو الجنس الشعري الذي "يذكر فيه الخير والأمور المحمودة المحروص عليها"(٢). ويؤكد ابن سينا أن غرض هذا الجنس هو "ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية ثم يضاف إلى رئيس يراد مدحه"(٣). ويختزل ابن رشد قولهما –الفارابي وابن سينا– في هذا الجنس الشعري بقوله "إنه مديح الأفعال الجميلة"(٤).

أما الجنس الشعري "القوموذيا"، فيتمحور حول الهجاء فهو عند الفارابي الغرض الذي "تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة وسيرهم الغير مرضية"(٥).

---

(١) محمد لطفي اليوسفي : الشعر والشعرية، ص ٢٧٧، ص ٢٧٨، ص ٢٧٩.

(٢) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٣.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٦.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٧.

(٥) الفارابي :رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، ص ١٥٣.

وهو عند ابن سينا الغرض الذي "يذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي"(١). ويرد عند ابن رشد بـــ "هجاء الأفعال القبيحة"(٢).

وجراء هذه الخلخلة للمأساة والملهاة من أجناس الشعر اليونـــاني يتولـــد عنـــد الفلاسفة المسلمين ما يسمى في الشعر العربي بغرضي المديح والهجاء.

ولما كان غرض الشعر عند الفلاسفة قائماً في جوهره على استدراج المتلقي نحـــو الحث على فعل أو الكف عنه، مثلما يقول الفارابي : "وإنما تستعمل الأقاويل الـــشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء"(٣)، يجعل "النفس تنقبض عن أمور وتنبسط عن أمور دون روية وفكر واختيار"(٤). وهو نفسه ما يصفه ابن رشد بأنه "تحريك الـــنفس نحو الطلب أو الهرب"(٥)، ولما كان ذلك، فقد قرن الفلاسفة هذه الأقاويل التي ترمي إلى استدراج المتلقي بوصفه أساساً للشعر مع الغرض من المأساة من جهة، كما قرنوها مع الغرض من الملهاة من جهة أخرى، ليخرجوا بما مؤداه أن الغاية القصوى من الشعر عند أرسطو وعندهم واحدة، وتتمثل باستدراج المتلقي نحو الحث على فعل ما ومدحـــه أو الكف عن فعل ما وهجائه.

وبناءً على ما سبق، فإن البطل التراجيدي عند أرسطو يـــصبح ممـــدوحاً عنـــد الفلاسفة المسلمين، ومن ثم يصبح الجنس الشعري "المأساة" عنده، غرضاً شعرياً عندهم هو "المديح".

ومن المؤكد أن في تقسيم الفلاسفة لأنواع الشعر اليوناني اتفاقاً فيما بينهم حول ما ينطوي عليه هذا الشعر من محتوى أخلاقي، "ولما كانت الأفعال الإنسانية التي تحاكي

---

(١) ابن سينا : فن الشعر، ص ١٦٦.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٧.

(٣) الفارابي : إحصاء العلوم، ص ٨٥.

(٤) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(٥) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٤.

في تصور الفلاسفة عموماً إما جميلة وإما قبيحة ... فمن البديهي أن يكون الحث مرتبطاً بالأفعال الجميلة أو الفضائل، والردع مرتبطاً بالأفعال القبيحة أو الرذائل. وفي كلا الأمرين يقوم الشعر بدوره التخييلي الذي يدفع المتلقي إلى الإقبال على الفعل الجميل والنفور من الفعل القبيح، ويرتبط هذا الدور التخييلي بالتحسين والتقبيح اللذين حددهما كل من ابن سينا وابن رشد كعادتين أخلاقيتين للمحاكاة في الشعر"[1].

وهنا نرى اقتداء الفلاسفة بأرسطو الذي يرى أن الشاعر يحاكي الأفعال بأحسن أو أقبح مما هي عليه، أو يحاكيها كما هي. وعليه جعلوا أغراض المحاكاة الشعرية ثلاثة وهي التحسين، والتقبيح، والمطابقة؛ إلا أن المحاكاة عندهم قد تجاوزت هذا التقسيم بإضافة أغراض تنطوي على تحسين القبيح أو تقبيح الحسن، وما يتصل بذلك من إيقاع الإيهام والمغالطة، بما يتنافى والمحتوى الأخلاقي للمحاكاة عند أرسطو، الذي حاول من خلاله أن يقرن الجمال واللذة بالخير والفضيلة[2].

ويرجح جابر عصفور أن يكون مرد تجاوز الفلاسفة هذا إلى أنهم "جعلوا الشعر قسماً من أقسام المنطق، مما جعلهم يقرنون القول الشعري بالقياس الخادع"[3]. ويربط جابر عصفور هذا السبب بسبب آخر يرده إلى وظيفة الشعر الاجتماعية فيقول : "ومن الطبيعي أن يتفهم الفلاسفة والنقاد غاية المحاكاة الأرسطية في ضوء الظروف الاجتماعية الخاصة بهم، بل يمكن لنا أن نفترض أن تقبل الفلاسفة لفترة دخول الشعر في أقسام المنطق وتسليمهم الكامل بها، لم يكن إلا نتيجة ترتبت --بشكل غير مباشر- على فهمهم لطبيعة الوظيفة الاجتماعية للشاعر العربي"[4].

---

(١) ألفت الروبي :نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٥.

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ١٤٣.

(٣) جابر عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ص ٣٥٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٥٨.

وتجاوز شراح النهج الأرسطي لأغراض المحاكاة كان متضمناً لفني الشعر والخطابة معاً، حيث يرى الفارابي أن أكثر الشعراء من يجمع في الشعر بين التخييل والقول المقنع "وعلى هذا يوجد أكثر الشعر"(١).

كما يرى ابن سينا أن الأديب –بشكل عام– يضطر إلى التوسل بالمغالطة والإيهام، فيقول :"وقد يتلطف في المدح على سبيل كالمغالطة. فيعبر عن الخسيسة بعبارة تجلوها في معرض الفضيلة، إذا كانت أقرب الخسيستين المتضادتين من الفضيلة، أو كان قد يلزمها والفضيلة شيء واحد يعمهما، وهذا يضطر إليه الخطيب إذا أحوج إلى مدح الناقصين، فيجعل الشيء الذي تشارك به الفضيلة الخسيسة مشاركة ما مكان نفس الفضيلة، فيقال للحريز إنه حسن المشورة وللفاسق إنه لطيف العشرة، وللغبي إنه حليم، والغضوب القطوب إنه نبيل ذو سمت، وللأبله المغفل عن اللذات إنه عفيف، وللمتهور إنه شجاع، وللماجن إنه ظريف، وللمبذر في الشهوات إنه سخي"(٢).

هكذا، يتخذ الفلاسفة –كما أسلفنا– المواءمة بين الأدب من جهة والحياة الاجتماعية من جهة أخرى، مسوغاً لتوظيف هذه المغالطة وهذا الإيهام.

ومن هذا المنطلق، جعل ابن سينا أغراض المحاكاة الشعرية ثلاثة، إذ يقول :"فصول التشبيه هذه الثلاثة : التحسين، والتقبيح، والمطابقة"(٣).

ولما كانت محاكاة المطابقة مفتقدة للتأثير في سلوك المتلقي، نجدها لا تشكل غرضاً من أغراض المحاكاة الشعرية التي "إما أن يقصد بها التحسين وإما أن يقصد بها التقبيح، فإن الشيء إنما يحاكى لتحسين أو لتقبيح"(٤).

---

(١) الفارابي : جوامع الشعر، ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ١٧٣.

(٢) ابن سينا : فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص ٨٨-٨٩.

(٣) ابن سينا : الشفاء، ضمن فن الشعر لأرسطو، ص ١٧٠.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧٠.

والتحسين والتقبيح يحدثان أثرهما الأخلاقي عند المتلقي على نحو مؤثر يشير إليه ابن سينا في قوله عن الشعر اليوناني :"وكل تشبيه ومحاكاة كان معداً عندهم نحو التقبيح أو التحسين. وبالجملة المدح أو الذم. وكانوا يفعلون فعل المصورين، فإن المصورين يصورون الملك بصورة حسنة، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة، وكذلك من حاول من المصورين أن يصور الأحوال كما يصور أصحاب ماني[1] حال الغضب والرحمة : فإنهم يصورون الغضب بصورة قبيحة، والرحمة بصورة حسنة"[2].

وما يمكن قوله عن محاكاة المطابقة –عقيمة التأثير- هو محض "هذر، ولذلك تقل في أشعارهم"[3].

وإذا كانت المطابقة تخلو من احتوائها على مضامين أخلاقية، ومن ثم لا تؤثر في سلوك المتلقي، فهي بالتأكيد تنطوي على قيمة جمالية تدعم المعاني الشعرية في تقديم المحتوى الأخلاقي بصورة جميلة ومؤثرة في آن واحد.

ولكن "استبعاداً لأن تنحصر قيمة العمل الشعري في القيمة الجمالية فقط. فابن سينا لا يقر أن يستخدم تشبيه لمجرد التشبيه، فلا بد من أن يكون مقصوداً منه التحسين أو التقبيح"[4]. حيث يقول : "والمطابقة فصل ثالث يمكن أن يمال بها إلى قبح وأن يمال بها إلى حسن، فكأنها محاكاة معدّة : مثل من شبه شوق النفس الغضبي بوثب الأسد، فإن هذه مطابقة يمكن أن تمال إلى الجانبين : فيقال توثب الأسد الظالم، أو توثب الأسد المقدام، فالأول يكون مهيئاً نحو الذم، والثاني يكون مهيئاً نحو المدح. فالمطابقة تستميل

---

(١) ماني صاحب مذهب المانوية كان مصوراً كبيراً، ولعله يقصد بأصحاب ماني؛ أصحاب ماني في التصوير، كما يمكن أن يقصد المنانية، أعني إتباع مذهب ماني الديني. انظر : ابن سينا : فن الشعر، ص ١٧٠.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨٨.

(٤) ألفت الروبي : نظرية الشعر، ص ١٥٦.

إلى تحسين وتقبيح يتضمن شيء زائد... فأما إذا تركت على حالها ومثالها. كانت مطابقة فقط"[1].

ومعنى هذا أن محاكاة المطابقة حتى يكون لها قيمة في العمل الشعري، وتصبح مؤثرة في السلوك الإنساني، يجب أن يضاف إليها شيء زائد، فتصبح حينئذ تحسيناً للشيء أو تقبيحاً له، ويصبح لها أثر أخلاقي تضطلع به في الشعر فيميل إليها المتلقي أو ينفر منها.

وإذا ذهبنا إلى ابن رشد، وجدنا أن أغراض المحاكاة الشعرية عنده، هي ذاتها الموجودة عند سابقه –ابن سينا–، وفي إشارة منه لارتباط التحسين والتقبيح ارتباطاً مباشراً بالغاية الأخلاقية يبدأ بهما، فيقول :"إن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح"[2]. أما الغرض الثالث للمحاكاة وهو "المطابقة"، فيقول فيه :"لما كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على علم بعض الأفعال الإرادية، وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور التي تقصد محاكاتها : إما فضائل، وإما رذائل. وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين : أعني الفضيلة والرذيلة ... وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين والتقبيح... وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به، من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح، لكن نفس المطابقة. وهذا النوع من التشبيه هو كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى الطرفين : أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها"[3].

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٠-١٧١.

(٢) ابن رشد : تلخيص الشعر، ص ٦٥.

(٣) ابن رشد : تلخيص الشعر كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٤-٢٠٥.

ومع أن ابن سينا يعترف بأن محاكاة المطابقة موجودة بكثرة في الشعر العربي، حيث يقول : "ومن الشعراء من إجادته إنما هي في المطابقة فقط، ومنهم من إجادته في التحسين والتقبيح، ومنهم من يجمع الأمرين مثل أوميوش... وأنت فليس يعسر عليك وجود مثالات ذلك في أشعار العرب"(١)، إلا أنه لا يعدم أن يهدف هذا الشعر إلى تحقيق غاية ترتبط بالتأثير في السلوك الإنساني. وليس أدل على ذلك من قوله :"ليس يقصد من صناعة الشعر أي لذة اتفقت"(٢)، لأنها ستكون لذة خالية في الأصل من محتواها الأخلاقي، "لكن إنما يقصد بها حصول الالتذاذ بتخييل الفضائل"(٣). مما حدا به –ابن سينا– إلى تأكيد "القبض والبسط"، باعتبار كل منهما نتيجة ملازمة لفعل التخييل، في الوقت الذي لا تكون فيه ملازمة لمحاكاة المطابقة، كونها خالية من أي أثر فاعل في سلوك المتلقي.

وإذا انتقلنا إلى ابن رشد، نجده يشدد –أكثر من ابن سينا– على أن أشعار العرب بعيدة كل البعد عن القيم الأخلاقية، وهو يقسم المديح إلى أربعة أنواع :"ثلاثة منها بسيطة، وهي ... أحدها الإدارة، والثاني الاستدلال، والثالث الانفعال ... والرابع المركب من هذه ... إما من ثلاثتها، وإما من اثنين منها"(٤). ثم يشير إلى أن هذه الأنواع الشعرية الموجهة للحث على الأفعال الفاضلة "غير موجودة في أشعار العرب، وإنما هي موجودة في "الكتاب العزيز"(٥).

ومن الأمثلة التي يسوقها ابن رشد على أنواع المدائح :

---

(١) ابن رشد : تلخيص الشعر كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠٥.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٢.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٣٢.

- الإدارة في قوله تعالى: ﴿ضرب الله ... كلمة طيبة ...﴾ (1) إلى قولـه تعـالى: ﴿...ما لها من قرار﴾ (2).
- الاستدلال في قوله تعالى: ﴿كمثل حبة أنبتت سبع سنابل﴾ (3).

ويتابع ابن رشد بأن مثل هذه الأنواع من المدائح التي تحث على الفضيلة هو موجود عند الشعراء اليونانيين الذين "لم يكونوا يقولون أكثر ذلك شعراً إلا وهو موجه نحو الفضيلة، أو الكف عن الرذيلة، أو ما يفيد أدباً من الآداب، أو معرفة من المعارف"(4).

أما أشعار العرب فمعظمها هدفه التكسب، والحث على الفاحشة، ومجرد المطابقة؛ إذ يؤكد ابن رشد، نقلاً عن الفارابي، أن أكثرها إنما هو في النهم والكدية، موضحاً ذلك بقوله: "... أكثر أشعار العرب إنما هي –كما يقول أبو نصر- في "النهم والكدية". وذلك أن النوع الذي يسمونه "النسيب" إنما هو حث على الفسوق. ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان؛ ويؤدبون من أشعارهم بما يحث فيه على الشجاعة والكرم، فإنه ليس تحث العرب في أشعارها من الفضائل على سوى هاتين الفضيلتين وإن كانت ليس تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما، وإنما تتكلم فيهما عن طريق الفخر، وأما الصنف من الأشعار الذي المقصود به المطابقة فقط فهو موجود كثيراً في أشعارهم، ولذلك يصفون الجمادات كثيراً والحيوانات والنبات"(5).

وقد خص ابن رشد (النسيب) من بين الأغراض بشدة تحريضه على الرذيلة، ولهذا نجده يرفضه ويرده، فهو لا يحض على الفضيلة، ولا يضطلع –مقارنة بالشعر اليوناني-

---

(1) سورة إبراهيم، الآية ٢٤.
(2) سورة إبراهيم، الآية٢٥.
(3) سورة البقرة، الآية٢٦١.
(4) ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٥-٢٠٦.
(5) المصدر السابق، ص ٢٠٥.

بالمهمة الأخلاقية، قدر ما يثير الحمية ويرتبط بالتكسب، مما جعله يحذر من أن يتناولـه الصغار، وبدلاً من ذلك فهو يلح على ضرورة تأديبهم بالأشعار التي تحث على الفضائل وتحسنها. ويدعو ابن رشد إلى الشجاعة والكرم لاسيما أن العرب –كما يقـول قـد عرفت هاتين الفضيلتين، واهتمت بهما.

ويبدو من النص السابق أن ابن رشد والفارابي، متوافقان على ما ذهـب إليـه أفلاطون في تصوره للشعر، وعرضه للمضمون الأخلاقي الذي ينبغي أن يحتوي عليـه، حتى يكون له أثر إيجابي في حياة الناس، وخاصة الناشئة، وهذا ما جعله –أفلاطـون– يطرد الشعراء من جمهوريته؛ لأنهم لم يـستجيبوا لدعوتـه الأخلاقيـة، فأسـاءوا إلى الأخلاق، والقيم الفاضلة. وبذلك يكون الفارابي ومثله ابن رشد قد تأثرا بآراء أفلاطون الأخلاقية، وعليها بنيا تصورهما للشعر العربي، وما يحمله من مضامين، خاصةً إذا تمـت مقارنته بالشعر اليوناني.

وقد عبر ابن رشد عن هذا التصور تعبيراً واضحاً، من خـلال إيـراده الأمثلـة التطبيقية التي استقاها من ديوان الشعر العربي، والتي تؤكد تحامله على هذا الشعر، وما يختص به من أغراض وفيما يأتي تفصيل لأنواع المحاكاة كما وردت عند ابن رشد :

محاكاة أمور غير موجودة:

يرى ابن رشد أن "أكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكـون الأشـياء المحاكيات أموراً موجودة، لا أموراً لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية. فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعـاً، أعـني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب"(١).

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٤.

وهذا النحو من التخييل الذي تكون فيه أشياء المحاكيات أمور غير موجودة، كثير في الشعر العربي، ويمثل ابن رشد على ذلك بقول الأعشى :

لعمري لَقَدْ لاحتْ عيون نواظرٌ إلى ضوء نار باليفاع تُحَرَّق
تُشَبٌّ لمقرورَيْنِ يصطليانها وبات على النار النَّدَى والمحلَّق
رَضيعَيْ لِبانٍ ثَدْيَ أُمٍّ تحالفا بأسحمَ داجٍ عَوْضُ لا نتفرق[1]

محاكاة المطابقة :

وهي كما يصفها ابن رشد : استعمال "الاستدلال والإدارة ... لا من جهة ما يقصد به عمل أو ترك، بل من جهة التخييل فقط، أعني المطابقة"[2]، وهذا النوع من الشعر هو الغالب كما يقول ابن رشد، وهو مثل قول أبي الطيب :

كَمْ زَوْرةٍ لكَ في الأعرابِ خافيةٍ أدهى – وقد رقدوا – مِنْ زَوْرة الذِّيب
أزورهم، وسواد الليل يشفعُ لي، وأنثني، وبياض الصبح يُغْري بي[3]

المحاكاة البعيدة:

ويقسمها ابن رشد إلى أنواع كثيرة منها :

١- محاكاة الأشياء المحسوسة بأشياء محسوسة من شأنها إيقاع الإيهام في مخيلة المتلقي، حيث يقول ابن رشد :"أن تكون المحاكاة لأشياء محسوسة بأشياء محسوسة من شأنها أن توقع الشك لمن ينظر إليها وتوهم أنها هي لاشتراكها في أحوال محسوسة"[4].

وذلك مثل قول امرئ القيس :

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ٧٨.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢١٦.

(٣) المصدر السابق، ص ٢١٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

إذا أقبلَـــــتْ قلـــــتُ : دُبَّـــاءةٌ   مـِـن الخُـــضْر مغموســـةٌ في الغُـــدُرْ
وإن أدبـــــرتْ قلـــــتُ : أُثْفِيَـــــة   مُلَمْلَمَـــةٌ لـــيس فيهـــا أثـــر[1]

٢- محاكاة الأمور المعنوية بأمور محسوسة، ومن شأنها أيضاً إيهام المتلقي، ويقول فيها ابن رشد :"أن تكون المحاكاة لأمور معنوية بأمور محسوسة إذا كان لتلك الأمور أفعال مناسبة لتلك المعاني حتى توهم أنها هي، مثل قولهم في المنة إنهـــا : طـــوق العنق، وفي الإحسان: قيد"[2]. ومن ذلك قول أبي الطيب :

ومَنْ وَجَدَ الإحسانَ قَيْداً تَقَيَّـــــــــدا[3]

وقول امرئ القيس :

قيدِ الأوابدِ هَيْكَـــــــــــــلِ [4]

وأكثر تشبيهات العرب عند ابن رشد راجعه إلى مثل هذه المحاكاة البعيدة، الـــتي يرى وجوب طرحها من الشعر العربي، حتى يؤدي مهمته الأخلاقية.

محاكاة الأشياء الخسيسة :

وتصور ابن رشد لهذا النوع من المحاكاة، هو نفس تصوره للمحاكاة البعيـــدة؛ إذ يرى أنه ينبغي طرح التشبيه الخسيس، "وأن يكون التشبيه بالأشياء الفاضلة"[5].

ويمثل على هذا النوع من المحاكاة بقول أبي النجم :

والـــشمس مائلـــة ولّمـــا تفعـــل   فكأنها في الأفـــق عَـــيْنُ الأحْـــول[6]

وكما قال بعض الشعراء يمدح سيف الدولة :

وقد عَلِمَ الـــرومُ الـــشقيُّون أنهـــم   ســـتلقاهم يومـــاً وتلقـــى الدُمُـــسْتُقا

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٢٢.
(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ٩٢.
(٣) المصدر السابق، ص ٩٢.
(٤) المصدر نفسه، ص٩٢.
(٥) المصدر نفسه، ص ٩٣.
(٦) المصدر نفسه، ص ٩٣.

وكانوا كفارٍ وَشْوشوا خَلْفَ حائط   وكنْتَ كُسِنَّوْرٍ عليهم تسلّقا[1]

المحاكاة التي تقع بالتذكر:

وهي تتم بأن "يورد الشاعر شيئاً يستذكر به شيء آخر"[2]. وهي أنواع :

١- أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره، فيحزن عليه إن كان ميتاً. وذلك مثل قول متمم بن نويرة :

وقالوا:أتبكي كلّ قَبرٍ رأيتَه   لقبرٍ ثَوَى بين اللّوتى والدّ كادك؟
فقلتُ لهم : إن الأسى يبعث الأسى   دعوني ! فهذا كله قبرُ مالك[3]

وقول الخنساء :

يذكرني طُلوعُ الشمسِ صخراً   وأذْكره لكلّ غروبِ شمسِ[4]

٢- أن يرى إنسان خط إنسان فيتذكره، فيتشوق إليه إن كان حياً، وذلك مثل قول قيس بن الملوح :

وداعٍ دعا إذا نحن بالخَيْف مِنْ مِنىً   فهَيَّج أحزانَ الفؤاد وما يدري[5]
دعا باسم ليلَى غيَرها، فكأنما   أطار بِليْلَى طائراً كان في صدري

وقول أبو خراش الهذلي :

أبالصبر أنّى لا يزال يُهيجني   مَبيتٌ لنا فيما مضى ومَقيلُ
وأنى إذا ما الصبح آنستُ ضوءه   يعاودني جُنح عليّ ثقيلُ[6]

٣- تذكر الأحبة بالديار والأطلال، مثل قول امرئ القيس :

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٢٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٥.
(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ٩٦.
(٤) المصدر السابق، ص٩٦.
(٥) المصدر نفسه، ص ٩٦.
(٦) المصدر نفسه، ص٩٦.

قِفانَبْكِ مِنْ ذكـرى حَبيـبٍ ومـنزلِ[1]

٤- تذكر الأحبة بالخيال، وإقامته مقام المتخيل، وأكثر ما يكون ذلك في النسيب، وهو مثل قول الشاعر :

وإني لأستغشي ومـا بِـيَ نَعْـسَةٌ لعـلَّ خيـالاً منـك يَلْقـى خياليـا
وأخرجُ من بـين البيـوت لعلّـني أحدِّث عنك النفسَ في السرِّ خاليـا[2]

٥- رثاء الأحبة بتوظيف الخيال، مثل قول البحتري :

خلا ناظرِي مِنْ طَيْفه بعد شَخْـصه فيا عجبا للدهر : فَقْدٌ على فَقْـدِ! [3]

الغلو الكاذب:

وأكثر ما يكون استعماله عند السوفسطائيين من الشعراء، وذلك مثل قول النابغة:

تَقُدُّ الـسَّلُوقيَّ المُـضاعَفَ نَـسْجُه وتُوقِد بالـصُّفّاح نـارَ الحُباحِـب[4]

وقول المهلهل بن ربيعة :

فلولا الـريحُ أسْـمَعَ مَـنْ بحجـرٍ صليلَ البَـيْض تُقْـرَع بالـذكور[5]

وأيضاً من ذلك قول المتنبي :

عـدوّك مَـذْمومٌ بكـلِّ لـسانِ ولو كان مِـنْ أعـدائك القمـران[6]

وقوله في نفس القصيدة :

لولا الفَلَكُ الدَّوارُ أبغـضتَ سَـيْرَه لعوّقـه شـيءٌ عـن الـدّوران[7]

ومن قبيل هذا النوع أيضاً قول امرئ القيس :

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٩٦.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٦.
(٣) المصدر نفسه، ص ٢٢٦.
(٤) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
(٥) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
(٦) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.
(٧) المصدر نفسه، ص ٢٢٧.

مِنَ القاصراتِ الطَّرْفِ لو دَبَّ مُحْوِلٌ   مِنَ الذّرِّ فَوْقَ الإتب منـها لأثّـرا[1]

ويرى ابن رشد أن هذا كله كذب، "وليس تجد في "الكتاب العزيز" منه شيئاً"[2].

ولكن لا يلبث ابن رشد أن يناقض نفسه، فيتقبل هذا الغلو من المتنبي بعد أن رفضه للتو بحجة أنه مطبوع، وهذا مثل قوله :

وأنّى اهتدى هذا الرسولُ بأرضه   وما سكَنتْ، مُذْ سِرْتَ فيها، القساطِلُ!
ومِنْ أيِّ ماءٍ كانَ يَسْقي جيادَه   ولم تَصْفُ مِنْ مزج الدماءِ المناهِلُ؟![3]

ومثل قوله :

لَبِسْنَ الوَشْيَ لا مُتَجَمِّلاتٍ   ولكن كي يَصُنَّ به الجمالا
وَضَفَّرن الغَدائرَ لا لِحُسْنٍ   ولكن خِفن في الشَّعْرِ الضَّلالا[4]

المحاكاة القائمة على توظيف الجمادات :

ويصفها ابن رشد بأنها :"إقامة الجمادات مقام الناطقين في مخاطبتهم ومراجعتهم إذا كانت فيها أحوال تدل على النطق"[5].

ومن ذلك قول الشاعر :

وأجْهَشْتُ للتُّوبانِ لمّا رأيتُه   وَكَبَّر للرَّحمنِ حين رآني
فقلت له : أين الذين عَهِدْتَهمْ   حواليك في أمْنٍ وخَفضِ زمانِ؟!
فقال :مضوا واستودعوني بلادَهم   ومَنْ ذا الذي يبقى على الحَدَثانِ؟![6]

---

(1) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص٢٢٨.
(2) المصدر السابق، ص ٩٨.
(3) المصدر نفسه، ص ٩٩.
(4) المصدر نفسه، ص ٩٩.
(5) المصدر نفسه، ص٩٩.
(6) المصدر نفسه، ص ٩٩.

ويندرج تحت هذا النوع مخاطبة الديار والأطلال، ومحاورتها لهم، مثل قول ذي الرمة:

وَقَفْتُ على رَبْعٍ سميَّةَ ناقتي فما زلتُ أبكي عنده وأخاطِبُه
وأسقيه حتى كاد مما أبثُّه تُكَلِّمني أحجارُه وملاعِبُه[1]

وقول عنترة:

أعياكَ رَسْمُ الدارِ لم يَتَكلّم حتى تكلَّم كالأَصَمِّ الأعجم
يا دارَ عَبْلَةَ بالجواء تكلّمي وعِمِي صباحاً دارَ عَبْلَة واسلمي[2]

ويعترف ابن رشد في معرض حديثه عن إجادة القصص الشعري، والبلوغ به غاية التمام، بأن هذا كثير في شعر الفحول والمغلقين من الشعراء العرب، لكنه يستدرك على ما سبق بأن مثل هذا النوع من الشعر إنما كان يقال في الشعر العربي إما في:

- أفعال غير عفيفة، ويضرب مثالاً على ذلك الفجور –كما يقول ابن رشد– في قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إليها بعدَ ما نام أهلُها سُمُوَّ حَبابِ الماء حالاً على حال
فقالَتْ: سَباكَ الله! إنك فاضحي! ألستَ ترى السُّمارَ والناسَ أحوالي!؟
فقلتُ: يمين الله! أبرحُ قاعداً ولو قطعوا رأسي لديك وأوصالي[3]

- ما كان القصد من ورائه مطابقة التشبيه لا غير. ومثال على ذلك، قول ذي الرمة يصف النار:

وسِقْط كعَيْنِ الدِّيك عاوَرْتُ صاحبي أباها وهيَّأنا لموقعها وَكْرا
فقلت له: ارفعها إليك وأَحْيِها بِرَوْحك، واقْتَتْهُ لها قِيْتَةً قَدْرا

(١) ابن رشد: تلخيص كتاب الشعر، ص٩٩.
(٢) المصدر السابق، ص ٩٩.
(٣) المصدر نفسه، ص١٠١.

وظاهِرْ لها من يابس الشَّحْت واستعن   عليها الصبَّا، واجعل يديك لها سِترا[1]

فإن مثل هذه الأشعار –بتصور ابن رشد– تبتعد بالشعر العربي عن الأحكام والقيم والقواعد الأخلاقية التي تسعى بالإنسان إلى الحياة الفاضلة الجميلة؛ فهو شعر انفعالي ذاتي قائم على محاكاة الذوات لا الأفعال. إنه شعر غير هادف، جلّ ما يرمي إليه هو التأثير في المتلقي لاستمالته لأمر ما، أو إثارة الدهشة والتعجب واللذة فقط.

ومما سبق، نجد أنّ الفلاسفة المسلمين متفقون مع أرسطو في أن للشعر هدفاً أخلاقياً يندمج مع مفهوم التطهير وينصهر به، فقالوا جميعهم بالبسط والقبض، إذ إن "الشعر عندهم مقدمات مخيلة "تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة، كمن يقول لا تأكل هذا العسل، فإنه مرة مقيئة، والمرّة المقيئة لا تؤكل، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب، فيتقزز عنه، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحسّن به شيء في العين مع العلم بكذب القول" [2].

وبعد، فقد ربط الفلاسفة المحاكاة– بما يخدم تصورهم لمفهوم الشعر– بعلم النفس القديم، ليدركوا بعدها الفاعلية السيكولوجية للتخيل، وليخلصوا إلى أن المحاكاة – بسبب طبيعتها التخيلية– لا تعمل بعيداً عن الواقع، وفي الوقت نفسه، لا تنقل العالم نقلاً حرفياً. "إنها نتاج لإدراك ذاتي، تنتخب فيه المخيلة من المدركات ما يتناسب مع الإدراك الذاتي للمبدع، وموقفه من العالم أو انفعاله بمعطياته. وإذا كانت المحاكاة نتاجاً لإدراك ذاتي عند المبدع، فإنها تتوجه –بداهة– إلى الجانب الذاتي عند المتلقي، فتثير انفعاله، وتؤثر في مشاعره وأحاسيسه"[3]، التي بدورها تثير تصوراً ما في مخيلته، يوحي له بأن يتخذ الوقفة السلوكية المطلوبة منه حتى يتم للشعر القيام بمهمته الأخلاقية.

---

(1) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص١٠٢.

(2) ابن سينا : عيون الحكمة، تحقيق عبدالرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م، ص ١٣-١٤.

(3) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ١٩٧.

ولا يمكن للشعر أن يقوم بمهمته الأخلاقية هذه إلا بالتوسل بالتخييل، باعتباره طريقة فنية تتصل مباشرةً بالانفعالات التي تتولد في نفس المتلقي، فتؤدي إلى بسطها أو قبضها، كنوع من أنواع الاستجابة التي تتحدد في ضوء حقيقة هامة، وهي أن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه، مما يترتب عليه أن التخييل الشعري يستعمل في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل شيء ما باستفزازه إليه واستدراجه نحوه.

وقد يقصد بالتخييل خير، فيستخدم بالحث على الفضائل، والأخلاق النبيلة، كما هو الحال في الشعر اليوناني، لكنه قد يستخدم أيضاً في الحث على الرذائل. وكثيراً ما يستجيب الإنسان لتخييل شعري ضار، فيبادر إلى العمل بمقتضاه، فتجيء –أفعاله وفقاً لذلك التخييل– رديئة وقبيحة.

ومن هنا يمكن لنا أن نفهم السبب وراء حملة الفلاسفة المسلمين على الشعر العربي، وهجومهم عليه. فالشعر العربي –في اعتقادهم– لا يحض على الفضيلة، ولا يضطلع –مقارنة بالشعر اليوناني– بالمهمة الأخلاقية، قدر ما يثير الحمية، ويرتبط بالتكسب، والحث على الفسوق والفاحشة.

وبعد، نخلص إلى أن الشعر عند الفارابي وابن سينا وابن رشد له دور فاعل في التأثير في السلوك الإنساني، باعتماده على المحاكاة التي قد تضخم الجوانب السلبية في الموضوع المخيل فتقبحها، أو تضخم الجوانب الإيجابية للموضوع نفسه فتحسنها، "أو حتى في حال المطابقة التي يمكن أن يحال بها إلى حسن أو قبح، فتصبح هادفة أيضاً حثاً أو ردعاً"(١).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٩.

وعندما تصبح فاعلية التخييل مرتبطة بالتحسين والتقبيح، فإنها ترتبط بغاية متصلة بالسلوك الإنساني، من حيث توجيهه وتعديله، فبفضل الإثارة التخييلية تسري صفات الحسن أو القبح في مخيلة المتلقي، فيميل به إلى الحث على فعل أو الكف عنه. وهنا تكمن مهمة الشعر الأخلاقية في تهذيب النفس الإنسانية بأن تحثها على الفضائل بصورة تحببها إلى الناس ليقبلوا عليها، وأن تبعدهم عن الأفعال الرذيلة بتصويرها لهم بصورة قبيحة منفرة.

وهنا يلتقي الفارابي وابن سينا وابن رشد في إقامة تصور واحد لمهمة الشعر في حياة الفرد والجماعة، باعتباره عملية تخييلية تتم في رعاية العقل، تسعى إلى غرس القيم الأخلاقية في النفس الإنسانية بتقويمها وتهذيبها وتوجيهها إلى الخير والفضيلة، لتحيا حياةً فاضلةً سعيدة.

ومن ثم يسوّغ هجوم الفلاسفة على الشعر العربي، وحملهم عليه، لما يتضمنه من أغراض تتنافى مع القيم الأخلاقية التي تسعى إلى تربية الفرد والجماعة وتوجيهها، فلا يوجد فيه —كما يرى الفلاسفة– حث على فضيلة أو ردع عن رذيلة.

وإذا كان للشعر مثل هذه المهمة الجليلة، من حيث إنه موجه للسلوك الإنساني، فقد وجب أن يكون الموضوع الشعري المحاكى "محصوراً في حدود الواقع الممكن والمحتمل فقط"(١).

وحتى يتم إقناع المتلقي، وإحداث الإثارة المقصودة، التي يستجيب لها، لابد من أن يكون الموضوع الشعري ضمن الأشياء المتصلة بما يفعله الإنسان، من طلبها أو الكف عنها. وفي ذلك يقول ابن سينا مبدياً إعجابه بالطراغوذيا اليونانية :"والموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس، فإن التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٥٩.

تقنع إذا أسندت إلى مخترع، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود ما يقدر كونه. وقد كان يستعمل في طراغوذيا أيضاً جزئيات في بعض المواضع مخترعة تسمى على قياس المسميات الموجودة، ولكن ذلك من النادر القليل. وفي النوادر قد كان يخترع اسم شيء لا نظير له في الوجود، ويوضع بدل معنى كلي، مثل جعلهم الخير كشخص واحد وإطنابهم في مدحه. وذلك لأن أحوال الأمور قد كانت مطابقة لأحوال ما كانوا يخترعون لها الاسم، وليس نفع ذلك في التخييل بنفع قليل. ولكن لا يجب أن يوقف على الطراغوذيا واختراع الخرافات فيها على هذا النحو، فإن هذا ليس مما يوافق جميع الطبائع. فإن الشاعر إنما يجود شعره لا بمثل هذه الاختراعات بل إنما يجود غرضه وخرافته إذا كان حسن المحاكاة بالمخيلات وخصوصاً للأفعال"(١).

ويوافق رأي ابن رشد ما جاء به ابن سينا، مؤكداً في ذات الوقت أن المهمة الأخلاقية التي يضطلع بها الشعر يترتب عليها أن يكون موضوع المحاكاة موجوداً على أرض الواقع، مستبعداً ما هو مخترع من الموضوعات التي تبدو بعيدة عن الواقع، حيث يقول:"وأكثر ما يجب أن يعتمد في صناعة المديح أن تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة، لا أموراً لها أسماء مخترعة، فإن المديح إنما يتوجه نحو التحريك إلى الأفعال الإرادية، فإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الاقتناع بها أكثر وقوعاً، أعني التصديق الشعري الذي يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب. وأما الأشياء الغير موجودة فليس توضع وتخترع لها أسماء في صناعة المديح إلا أقل ذلك -مثل وضعهم الجود شخصاً ثم يضعون أفعالاً له ويحاكونها ويطنبون في مدحه. وهذا النحو من التخييل وإن كان قد ينتفع به منفعة غير يسيرة لمناسبة أفعال ذلك الشيء المخترع وانفعالاته للأمور الموجودة

(١) ابن سينا : فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص ١٨٤.

فليس ينبغي أن يعتمد في صناعة المديح، فإن هذا النحو من التخييل ليس مما يوافق جميع الطباع، بل قد يضحك منه ويزدريه كثير من الناس[1].

وتعلق الروبي على ما جاء في حديث ابن سينا وابن رشد عن المخترع في الشعر بأنهما كانا "أكثر تشدداً من أرسطو حين يلزمان الشاعر باجتناب كل ما هو مخترع، ذلك أن أرسطو يجيز استخدام الوقائع والأشخاص المخترعة أحياناً حيث لا ينقص ذلك من قيمة القصة"[2]. بينما يرى ابن سينا أنه :"يجب أن لا تكون الخرافة[3] موردة مورد الشك حتى تكون كأنها تفسر على التخييل"[4]. وذلك من باب التأكيد على ربط موضوع المحاكاة بالمهمة الأخلاقية للشعر. "وكذا ابن رشد الذي يشترط أيضاً أن تكون الخرافة المخيفة المحزنة مخرجها مخرج من يقع تحت البصر ذلك"[5]. ذلك أنه "إذا كانت الخرافة مشكوكاً منها أو أخرجت مخرج مشكوك فيها. لم تفعل الفعل المقصود بها. وذلك أن ما لا يصدقه المرء فهو لا يفزع منه ولا يشفق له"[6].

وقد أثارت مسألة التطهير محوراً من أهم محاور النظرية النقدية الحديثة، وخاصة في منهج النقد النفسي، والنظريات المتجهة للقارئ، وهو ما يتعلق بوظيفة الأدب عامة — والشعر خاصة– التي تبلورت إلى ما يوصف بـ "نظرية الاستقبال".

وقد نشأت حول هذه المهمة المنوطة بالأدب إشكالية نقدية حول : هل يخلصنا الأدب مما يعترينا من انفعالات، أم أنه بدلاً من ذلك يقوم بتهييجها؛ أو هل بعض الأدب مهيج وبعضه مطهر ... ليتبلور بعد ذلك ما يوصف بـ "نظرية السمو"، التي

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب الشعر، ص ٧٧-٧٨.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر، ص ١٦١.

(٣) الخرافة : موضوع التراجيديا.

(٤) ابن سينا : فن الشعر، من كتاب الشفاء، ص ١٨٨.

(٥) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٦١.

(٦) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢١٩.

يقول صاحبها [١]: "إن الأدب ليس تدنيساً (هييجاً) ولا تطهيراً بل تحريـــراً للـــذات؛ فالعمل العبقري هو وحده القادر على إخراج القارئ من نفسه، فالعمل الإبداعي هـــو الذي "يستطيع أن يفتننا ويرفعنا عن ذات أنفسنا بقوة تدحض الحكم، وتكشف العقل المجرد، وتغير موضوعاً بسرعة البرق"[٢].

ومن أهم نقاد نظرية الاستقبال (هانز روبرت ياوس)، وقد صرف اهتمامه –إبان معالجته لنظرية الاستقبال– إلى بيان العلاقة بين الأدب والمرجعيات الخارجية –لاسيما– التاريخ. فدعا "إلى تاريخ أدبي جديد يعتمد على أساس للتلقي، وهو يعـــني هـــذا أن تشكيل العمل الأدبي يتم عبر وظائف تاريخية واجتماعية، وبتعـــبيره : "أن العمـــل لا يوجد بلا وقعة، ووقعه يفترض التلقي وهذا بدوره لا يـتم إلا مـــن خـــلال عمـــل الجمهور"[٣].

وفي مقولة ياوس السابقة ثمة إضاءة جديدة لنظرية التطهير الأرسطية، مما يحدو بنا إلى القول : إن الأصول الأولى لمدرسة جماليات التلقي، تمتد بجذورها إلى ما جـــاء بـــه أرسطو عن التطهير، ولكن ياوس يتجاوز سابقه باهتمام أكبر بـــالمتلقي "فالدلالـــة لا تنحصر في النص بل هو ملتقى أفقين، كما يقول، الأول نابع من النص والثـــاني مـــن القارئ، وهذا التقاطع يولد المعنى"[٤].

وأهم ما انبثق عن جماليات التلقي الياوسية من إجراءات، الإجراء المتمثل بمصطلح "الاندماج" أو "التقمص"، الذي يدعو إلى التوحد مع الطرف الآخر.

---

(١) رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب، ص ٣٧.

(٢) عبدالله، خالد : التطهير في الأدب، عرض ومناقشة : فريال جبوري غزول، مجلة فصول، المجلد ٧، العددان ٣-٤، ابريل-سبتمبر، ١٩٨٧، ص ١٥٩.

(٣) فريال جبوري غزول : التطهير في الأدب، ص ١٥٩.

(٤) المصدر السابق، ص ١٥٩.

وبالاستفادة من المرجعية التطهيرية الأرسطية، يوضح ياوس ما للتطهير من وظيفة جمالية، وأخرى أخلاقية، ومن ثم وظيفة اجتماعية. ويرى أن هذه الوظائف يتم إيصالها للمتلقي من خلال عملية الاندماج؛ حيث يندمج المشاهد بشخصية البطل المسرحي، أو يتوحد مع شخصيته، مما يولد في نفسه انفعالي الرحمة والخوف الأمر الذي ينتج عنه توحد المتلقي مع قضية الإنسان ككل، متخلصاً بذلك من همومه الفردية ليتواصل مع هموم المجتمع الإنساني، وذلك ما اصطلح ياوس على تسميته بـ "التحرر التطهيري".

وقد ميز ياوس من خلال طرحه لهذا الإجراء -الاندماج- بين خمسة أنواع من الاندماج، هي :

١- **الاندماج المساهم** : ويقابل ياوس في هذا النوع بين المشاركة في العملية الإبداعية أو العرض المسرحي، وبين الاكتفاء بالقراءة أو المشاهدة، ويرى أن المتلقي له دور بارز فيهما، مثل ما للاعب المشارك في لعبة ما من دور فيها.

٢- **الاندماج الانبهاري** : وفيه تنتاب المتلقي مشاعر الإعجاب والدهشة بما يجري في العمل الأدبي،... وهنا ... تتحول التجربة الجمالية عبر التضافر والتآزر إلى منظور اجتماعي.

٣- **الاندماج التعاطفي** : حيث ينتقل المتلقي من مرحلة الشعور بالإعجاب إلى مرحلة الفعل، مما يؤثر على حياته اليومية.

٤- **الاندماج التطهيري** : وفيه يرتقي المتلقي عن عالمه اليومي، وما يعتريه فيه من هموم، ليتوحد مع البطل ويعاني معه، حيث يتم التحرر، الذي يكون عبر التراجيديا أو الكوميديا.

٥- **الاندماج المفارق** : وهو ذلك الحد من الاندماج الذي يشعر فيه المتلقي بالصدمة التي تخرجه مما في مخيلته من وهم، ويشعر فيه المتلقي بشيء من الإحباط[١].

ومما سبق نجد أن الاندماج التطهيري من بين هذه الأنواع هو الذي يحدث أثره في نفس المتلقي، ويجعله يتجه الاتجاه الذي تريده منه المأساة، أو المبدع بشكل عام.

وبهذا يكون ياوس قد انتقل بمفهوم التطهير من كونه تطهيراً لمشاهد المأساة إلى تطهير متلقٍ للنص؛ إذ إن "العمل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع إنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المستقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسية ما نفتقدها في الدراسات التي تقف عند حدود التقبل ولا تتفحصه"[٢].

ولعل أهم ما يؤخذ على ياوس إغفاله –بوقفاته التاريخية- لمرحلة مهمة من مراحل مفهوم التطهير الأرسطي، وهي مرحلة الفلاسفة المسلمين من شراح أرسطو، وكيفية معالجتهم لمفهوم التطهير، الذي جاء ضمناً من خلال تركيزهم على مسألة المهمة الأخلاقية للشعر، إبّان تعاملهم مع كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

وانطلاقاً من هذا الحضور الفاعل للمتلقي في قراءة النص وتأويله، نجده لم يعد مجرد متلقٍ للنص ومرسلاً إليه فقط، وإنما أصبح متلقياً قادراً على القراءة والكشف، والغوص في أعماق النص، لسبر أغواره واستجلاء معانيه، والاندماج معه.

---

(١) خالد عبدالله : التطهير في الأدب، ص ١٥٩.

(٢) موسى ربابعه : المتوقع واللامتوقع، ص ١٤٦ وانظر الصكر، حاتم : ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، دار كتابات، بيروت، ١٩٩٣م، ص١٨٤.

الفصل الخامس

وسائل عملية التلقي

-التخييل-

١- التغيير.

٢- الوزن والموسيقى.

- الطبيعة الحسية للتخييل عند أرسطو.
- الطبيعة الحسية للتخييل عند الفلاسفة المسلمين.

أولاً: التغيير:

ورد مفهوم التغيير عند الفلاسفة المسلمين خلال محاولتهم التفريق بين اللغة الشعرية واللغة الحقيقية، وذلك لما تنماز به الأولى من ميزات نوعية بفضل اعتمادها على الخروج عن كل ما هو مألوف في اللغة الحقيقية، وهو ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بـ"التغيير".

ويرى الفارابي من حديثه عن التغييرات أنها إمّا أن تكون بسيطة، وإمّا أن تكون مركبة. فأمّا التغييرات البسيطة فهي أقرب إلى التشبيه وما يسمى بالاستعارة القريبة، وأمّا المركبة فهي أقرب إلى ما يسمى بالاستعارات البعيدة. ويمثل الفارابي على التغييرات المركبة بقول امرئ القيس :

بدلت من وائل وكندة عدد ... وإن فهما صمّي ابنة الجبل

ويعلق عليه بقوله: "إن هذا التعبير فيه تركيب كثير، وذلك أنه جعل "ابنة الجبل" بدلاً من قوله "الحصاة"، وجعل قوله "صميٍّ" بدلاً من عدم صوت الحصاة ... وجعل عدم صوت الحصاة بدلاً من ابتلال الأرض ... وجعل ابتلال الأرض بدلاً من انصباب الدماء على الأرض، وجعل انصباب الدماء عليها بدلاً من القتال الشديد، وجعل القتال الشديد بدلاً من الأمر العظيم. فكأنه أراد: وفيها أمر عظيم. فأبدل مكان ذلك "فهما صميّ ابنة الجبل" واستعمل في ذلك هذا الإبدال الكثير"(١).

أما ابن سينا، فقد تعددت دلالات مصطلح التغيير عنده لتشمل العناصر البلاغية التي ينطوي عليها المجاز كالتشبيه والاستعارة والكناية، بما في ذلك كله من خروج عن قواعد اللغة، وانتهاك لحرمتها. ومن هنا فهو يقصد بالتغيير التشبيه والاستعارة وما يرتبط بهما من علاقات كالمقارنة، أو الإبدال، فالتغيير عنده: "لا يستعمل كما يوجبه

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٣٤-٥٣٥.

المعنى فقط، بل أن يستعير، ويبدل ويشبه"(١). ويؤكد ابن سينا مثل هـذه العلاقـات التغييرية بقوله: "والتغييرات أربعة: تشبيه، واستعارة من الضد، كقولهم جونة للشمس، ... واستعارة من التشبيه ... واستعارة من الاسم وحده"(٢).

ومن التغييرات أيضاً عند ابن سينا "المثل" إذ يقول: "فإنّ التشبيه من جملة التغيير، كأن التغيير منه استعارة بسيطة، ومنه تشبيه بسيط، ومنه مثل يضرب"(٣).

كما يضيف إلى التغييرات الكناية، فيقول: "ومن التغييرات الحسنة أن يتحـدث عن أمر، بحيث ظاهره لا يكون حجة على القائل، ويعتقد في الضمير أنه إنما يعني بـه معنى ما بلاشك فيه من غير أن يكون أقرّ به، ومن ذلك عكسه: وهو أن يقول القائـل بقوله على ظاهره، وكأنه يقرّ بأن غرضه ذلك المعنى، لكن الأحوال تدل على ما أريـد به ظاهره وربما كان السبب فيه اتفاق الاسم، بل أكثر ذلك باتفاق الاسم"(٤).

وأخيراً يدرج ابن سينا عناصر أخرى تنبثق عن مفهوم المجاز الذي يتـشكل في اللغة الشعرية ويشكلها، وتتمثل هذه العناصر في الإغرابات التي في التراكيب اللغويـة المعتادة مثل التقديم والتأخير، والرمز والحذف، والزيادة، ... الخ، حيث يقول ابن سينا: "واللغة تستعمل للإغراب والتمييز والرمز، والنقل أيضاً كالاسـتعارة وهـو ممكـن، وكذلك الاسم المضعف"(٥).

وقد ربط ابن سينا التشبيه والاستعارة بعملية التلقي، وعدّها وسـائل مهمـة، يتحقق بها فعل التخييل. يقول ابن سينا: "أما الكلام في الشعر وأنواع الشعر وخاصـة كل واحد منها ووجه إجادة قرض الأمثال والخرافات الشعرية، وهي الأقاويل المخيلة،

---

(١) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٣١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٣٠-٢٣١.

(٥) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٣.

وإبانة أجزاء كل نوع بكميته وكيفيته – فسنقول فيه إن كل مثل وخرافة فإما أن يكون على سبيل التبديل، وهو الاستعارة أو المجاز، وإما على سبيل التركيب منهما. فإن المحاكاة كشيء طبيعي للإنسان، والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء وليس هو. فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي. ولذلك يتشبه بعض الناس في أحواله ببعض ويحاكي بعضهم بعضاً ويحاكون غيرهم. فمن ذلك ما يصدر عن صناعة، ومن ذلك ما يتبع العادة، وأيضاً من ذلك ما يكون بفعل"(1).

وعليه، فقد قرن ابن سينا المجاز بضروبه المختلفة بالتغيير، كما قرنه أيضاً بالتخييل، "فبدون المجاز وضروبه المختلفة لا يمكن أن تتشكل اللغة الإبداعية التي تدهش المتلقي بحيلها وتمويهاتها الفنية. وبالتالي فقد استطاع ابن سينا من خلال المجاز وربطه بالتخييل أن يضع حداً فاصلاً بين لغة الكلام أو الكتابة العادية ولغة الإبداع المتمثلة بالشعر والكتابة الفنية. وهذا يعني أن ابن سينا قد أدرك بشكل واضح أن هناك مستويين للغة: المستوى العادي الذي لا تخرج منه الألفاظ عن دلالاتها المحددة إلى دلالات أخرى يقتضيها السياق أو التراكيب، وهذا ما سماه ابن سينا بالتغيير"(2).

ويمثل التغيير عند ابن رشد تجاوزاً للمألوف والخروج عنه إلى ما هو غير مألوف في اللغة الحقيقية – الأصلية – صوتياً ودلالياً وتركيبياً.

ومن ضروب التغيير عند ابن رشد الاستعارة والتشبيه، حيث يقول: "إن المجاز استعارة وتشبيه"(3). ويقول في موضع آخر: "والتغييرات تكون بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه وبالجملة: بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف

---

(1) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٧-١٦٨.

(2) محمود درابسة : مفاهيم في الشعرية : دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ٢٠٠٣، ص ١٦٣.

(3) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٩٤.

والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الإيجاب إلى السلب، ومن السلب إلى الإيجاب. وبالجملة: من المقابل إلى المقابل، وبالجملة بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً"(١).

وبهذا القول يدل التغيير عند ابن رشد على "الانحراف عما هو معتاد في اللغة ومصطلح عليه. ويدل في الوقت نفسه على المجاز، فيصبح كل منهما – أي التغيير والمجاز – متضمناً للصور البلاغية كالتشبيه والاستعارة والمحسنات البديعية من مطابقة ومجانسة، وللتراكيب الغريبة التي تنحرف عن التراكيب اللغوية المعتادة أو المعيارية"(٢).

كما يضيف ابن رشد إلى هذه الضروب "كل ما يعطي معناً زائداً من الأسماء، التي ذكر منها الأسماء الغريبة والأجنبية والمركبة والمغلطة والموضوعة"(٣).

ومن التغييرات عنده التغيير الذي يفيد في الشيء الإفراط في التصغير والتعظيم، ومثّل عليه بمن "يقول في ذهب ذهيب، وفي ثوب ثويب، وفي إنسان أنيسان"(٤).

ويدخل في باب التغيير عند ابن رشد كذلك ما أسماه بالغلو والإفراط، وهذا في حال إذا كان الأمر الذي كان منه التغيير مدهشاً وعجيباً، ولكنه من قبيل الكذب مثل قولهم: "ولو أعطيت مثل هذا الرمل ذهباً أفعل كذا وكذا"(٥). ومثل قولهم:" ولا الزهرة الشبيهة بالذهب تعدل حسن هذه الفتاة "(٦).

ومع أن ابن سينا يرى أن هذا الضرب من التغيير يوجد بكثرة في أشعار العرب إلا أنه " ليس يعني بهذا معنى ويعبر عنه بغير لفظه. وإنما هي أكاذيب ظاهرة"(٧).

---

(١) ابن رشد :تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٣.
(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٠٣.
(٣) المصدر السابق، ص ٢٠٣.
(٤) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٦٢٣.
(٥) المصدر السابق، ص ٦٢٣.
(٦) المصدر نفسه، ص ٦٢٣.
(٧) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٣٢.

ويضيف ابن رشد ضرباً آخر لضروب التغيير، يتمثل بالإغرابات التي تكون في التراكيب اللغوية مثل الأسماء الغريبة واللغز والرمز، حيث، يقول "وأما الأقاويل العفيفة المديحية فهي الأقاويل التي تؤلف من الأسماء المبتذلة ومن الأسماء الأخر أعني المنقولة الغريبة واللغوية، لأنه متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزاً ولغزاً، ولذلك كانت الألغاز والرموز هي التي تؤلف من الأسماء الغريبة، أعني بالغريبة: المنقول، والمستعار، والمشترك واللغوي، والرمز- واللغز هو القول الذي يشتمل على معان لا يمكن أو يعسر- اتصال تلك المعاني الذي يشتمل عليها بعضاً ببعض حتى يطابق بذلك حد الموجودات"(١).

ويمكن القول إن مفهوم التغيير عند ابن رشد كان أوسع دلالة منه عند ابن سينا، فهو يتضمن كل ضروب البلاغة، وذلك بما يمتلك من قدرة تؤهله على احتواء البلاغة العربية التي هي قائمة أصلاً على التغيير، الذي يتضمن كل ما يخرج عن المألوف في اللغة الحقيقية دلالياً وصوتياً. يقول ابن رشد "ومعنى التغيير أن يكون المقصود يدل عليه لفظ ما فنستعمل بذلك اللفظ لفظ آخر. وهذا التغيير يكون على ضربين: أحدهما أن يستعمل لفظ شبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه. وهذا الضرب من التغيير يسمى "التمثيل" و "التشبيه" وهو خاص جداً بالشعر. والنوع الثاني من التغيير يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به، أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه. وهذا النوع من هذه الصناعة يسمى "الإبدال " وهو الذي يسميه أهل زماننا بالاستعارة أو البديع"(٢).

وقد بين ابن رشد أن التغيير خاص بالشعر، وذلك لاقترانه الوثيق بالتخييل الذي يقترن بدوره بالملتقي عن طريق ما يحدث عنده من انجذاب للنص واستفزاز يدفعه

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٣.

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٥٤-٢٥٥.

للتفاعل معه حتى يتسنى له الإجابة على التساؤلات التي أصبحت تدور في ذهنه، وتحصيل ما استغلق عليه من معاني، مع ما يصحب ذلك من الشعور بالدهشة واللذة "فلذلك ما ينبغي في هاتين الصناعتين أن تحصر الأحوال التي إذا استعملت في الألفاظ كانت بها الأقاويل البلاغية أتم إقناعاً والشعرية أتم تخييلاً"(١).

ويؤكد ابن رشد هذه العلاقة الوثيقة بين المجاز والتغيير والتخييل، وأثرها في إحداث اللذة عند الملتقى في قوله : "فقد تبين من هذا أن الضمائر والمثالات في هذه الصناعة إنما هي التي تؤلف من أمثال هذه المعاني، وأن الألفاظ المنجحسة هي المغيرة -أعني المستعارة- تغييراً يفعل الإلذاذ والتخييل"(٢).

مما سبق، نجد أن مصطلح التغيير عند الفلاسفة المسلمين- لاسيما ابن سينا وابن رشد- "وإن كان يتضمن ضروباً متعددة، إلاّ أنّ أكثر ما كان يقصده هو التصوير، خاصة التشبيه والاستعارة. ويعد تركيزهم على التشبيه والاستعارة على هذا النحو نتاجاً طبيعياً للنظرية المنطقية للشعر ولتصورهم لطبيعة الشعر المعرفية -بوصفه أحد فروع المنطق- من حيث هو أداة للبحث المعرفي أو وسيلة من وسائل تقديم المعرفة"(٣).

فعلى الرغم من عدّ الفلاسفة الشعر أدنى فروع المنطق معرفياً، إلاّ أنّ "التشبيه والاستعارة كانا يعدان من قبيل الأقيسة الاستدلالية التي تخص الشعر وحده، بحيث يمكن أن نقول إن خصوصية الاستعارة والتشبيه في الشعر تماثل خصوصية القياس والاستقراء في البيان البرهاني، وخصوصية القياس الإضماري (الضمني) والمثال في الخطابة"(٤).

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٢٥٢-٢٥٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٩٢.

(٣) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٠٦.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٠٦.

التشبيـــه :

ورد التشبيه عند ابن سينا خلال عرضه للمحاكاة وأقسامها، حيـــث يقـــول : "التشبيه نوعان: نوع يحاكى به الشيء بشيء ، ويدل على المحاكاة أنها محاكاة، وذلـــك بتقرير حرف من حروف التشبيه، كـــ "مثل " و "ك" و "كأنما" و "ما هو إلاّ" ونـــوع لا يدل به على المحاكاة، بل يوضع المحاكي الشيء مكان الشيء"(1).

وعلى الرغم من أنّ ابن سينا يوضح بأن الفرق بين التشبيه والاستعارة يكمن بأداة التشبيه التي ينفرد بها التشبيه دون الاستعارة؛ لأن الاستعارة "لا يكون فيها دلالة علـــى المحاكاة بحرف المحاكاة"(2)، إلا أنه يشير إلى وجود ضربين من التشبيه الـــذي حـــذفت أداته، والذي يُشعر المطلع على قول ابن سينا بالفرق بين التشبيه والاستعارة أنّ هـــذا الضرب من التشبيه المحذوف الأداة هو أقرب إلى الاستعارة سواء من حيث الـــشكل أو من حيث المضمون؛ "لأن (محاكي الشيء يوضع فيه مكان الشيء)، حيث لا يكـــون هناك ما يدل على المحاكاة". ومن ثمّ يظل هناك تساؤل حول موقف ابـــن ســـينا مـــن التشبيه المحذوف الأداة. هل هو تشبيه؟ أم هو استعارة ؟ وإذا كان تشبيهاً فلماذا يجعل "الأداة" هي التي تفصل بين التشبيه والاستعارة فقط، مادام هناك تشبيه محذوف الأداة، خاصة وأنه يدرك أنّ عدم وجود الأداة يعني اتحاد طرفي التشبيه وتمازجهما، وبالتـــالي لا يصبـــح التشبيـــه تشبيهاً" ؟؟(3).

وإذا تركنا ابن سينا إلى ابن رشد، نجد أن المسألة عنده أكثر وضوحاً منها عنـــد سابقه، حيث إن التشبيه عنده هو ما يشترط أداة التشبيه، أما التشبيه المحـــذوف الأداة

---

(1) ابن سينا : كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص ١٩.

(2) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٠٩.

(3) المصدر السابق، ص ٢٠٩.

فيأتي عنده وفق ما يسمى بالإبدال، إذ يقول: "وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة : اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما. أما الاثنان البسيطان، فأحدهما: تشبيه شـيء بـشيء وتمثيله به، وذلك يكون في لسان لسان بألفاظ خاصة عندهم، مثل كأنّ وأخالُ، ومـا أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه. وأما النوع الثاني: فهو أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة، وذلـك مثل قوله تعالى: ﴿وأزواجه أمهاتهم﴾، ومثل قول الشاعر :

هـو البحـر من أي النواحـي أتيتـه

وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية. فالاستعارة مثل قول القائل:

وعُري أفراس الصـبى ورواحلـه [1]

وعليه، فالتشبيه عند ابن رشد هو ما كان قائماً أساساً على وجود أداة التـشبيه، وأكد ذلك في موضع آخر رأى فيه أن التشبيه والتمثيل هو "أن يستعمل لفـظ شـبيه الشيء مع لفظ الشيء نفسه، ويضاف إليه الحرف الدال في ذلك اللسان على التشبيه، فإذا حذفت صار استعارة أو إبدالاً، وذلك بـ " أن يؤتى بدل ذلك اللفظ بلفظ الشبيه به أو بلفظ المتصل به من غير أن يؤتى معه بلفظ الشيء نفسه"[2]. ويمثل علـى ذلـك بقول ابن المعتز:

" يـا دارُ أيـن ظبـاؤك اللعـس؟ قـد كـان لي في أنـسها أنـس

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠١-٢٠٢.

(٢) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٣٢.

معلقاً عليه بقوله: "فإنّ العرب جرت عاداتهم أن يشبهوا النساء بالظباء. فربما أتوا به على جهة الإبدال مثل ما تقدم من قول ابن المعتز . وربما أتوا بذلك مع حرف التشبيه"(١).

أما بالنسبة لمعيار الجودة في التشبيه عند الفلاسفة المسلمين فيرد عندهم إلى :

١- براعة الشاعر وقدرته على التقريب بين الأشياء المتباعدة في التشبيه: يقول الفارابي "وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة، وربما كان من جهة الحذف بالصفة، حتى يجعل المتباينين في صورة المتلائمين بزيادات في الأقاويل ما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا (أ ب) و (ب ج) لأصل أن يوجد بين (أ) و(ب) مشابهة قريبة متلائمة معروفة، ويوجد بين (ب) و(ج) مشابهة قريبة موائمة معروفة، فيدرجوا الكلام في ذلك حتى يخطروا ببال السامعين المنشدين مشابهة ما بين (أ ب) ، (ب ج) وإن كانت في الأصل بعيدة"(٢).

٢- قرب العلاقة بين طرفي التشبيه وتجانسهما: يقول ابن سينا في ذلك: "وقد يخطئ الشعراء في التشبيه، إذا أبعدوا وقبحوا، كقول القائل: أن ساقية ملتفتان كالكرفس"(٣). حيث يرى ابن سينا أن مثل هذا التشبيه غير لائق وذلك لبعده وقبحه، والأهم من هذا وذاك عدم وجود التناسب المنطقي بين الساقين والكرفس، ولهذا يرى أنه من غير اللائق توظيف مثل هذا التشبيه في الشعر.

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٣٢-٥٣٣.

(٢) الفارابي : مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧.

(٣) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٣١.

وإذا انتقلنا إلى ابن رشد نجده يركز على هذا المعيار المهم في الحكم على جودة التشبيهات، بل نجده أيضاً يسوق المثال ذاته الذي أتى به ابن سينا، معلقاً على التشبيه الذي أوجده الشاعر بين الساقين ونبات الكرفس بأنه تشبيه بعيد ومتكلف.

يقول ابن رشد: "والتشبيه إنما يحسن جداً إذا حسن أن يوضع تغييراً واستعارة. وأما إذا لم يحسن فيه ذلك كان بعيداً ومتكلفاً. ولذلك يخطئ الشعراء كثيراً في أن يأتوا بالتشبيه الذي لا يحسن أن يوضع للشيء عن طريق التغيير، مثل قول القائل إن ساقيه جعدتان كالكرفس"(١).

ومعنى ذلك أن جودة التشبيه عند ابن رشد "ترتد إلى قربه ومناسبته، ومعيار هذه المناسبة وذلك القرب أن يصلح التشبيه لأن يكون استعارة، وهذا معناه أننا لو وضعنا التشبيه السابق في صورة استعارية فقلنا "كرفساً" بدلا من "ساقين" أو ساقان كرفس لظهر بعد هذا التشبيه وعدم تناسبه وملاءمته؛ لأن الاستعارة هنا تصبح غير دالة وغير مقبولة، وقد يبدو واضحاً أن المعيار الذي يضعه ابن رشد لقرب التشبيه ومن ثم جودته "وهو صلاحيته لأن يكون استعارة" تحوير للفكرة الأرسطية التي تذهب إلى "أن كل تشبيه يمكن أن يستخدم استعارة، وأن كل استعارة يمكن أن تستخدم تشبيهاً""(٢).

ويرى ابن رشد أن مثل هذه التشبيهات كثيرة في أشعار العرب المحدثين، وذلك مثل قول أبي تمام:

كثب الموت رائباً وحليباً(٣)

فالعلاقة هنا بعيدة بين المشبه "الموت" والمشبه به "رائباً وحليباً".

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٦٢١-٦٢٢.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٢.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢٤.

وعلى خلاف هذه التشبيهات البعيدة يسوق ابن رشد مثالاً علي التشبيه الجيد الذي يراعي فيه الشاعر التناسب بين طرفي التشبيه، وذلك "بأن يشبه الإنسان بالإنسان المناسب له مثل أن يشبه الجميل بيوسف، فإن لم تكن واحدة بالنوع، فتكون واحدة بالجنس القريب مثل تشبيه العرب المرأة الحسناء بالظبية، فإن لم يكن فالجنس البعيد مثل تشبيههم المرأة الحسناء بالشمس، وأما إذا كان التغيير من أمور لا ترتقي إلى جنس واحد وأن كان بعيداً فهو رديء"(١).

٢-مدى وضوح التشبيه وشهرته :

يرى ابن رشد أن وضوح التشبيه يرتبط بالبيئة التي تستمد منها الصور التشبيهية، فمنها ما يكون واضحاً بيناً، ومنها "ما يكون غير بيّن"، إما لأنه غير بيّن في نفسه عند جميع الأمم، أو عند كثير من الأمم، مثل كثير من التمثيلات التي جرت عادة العرب أن يستعملوها، فإنه يشبه أن يكون كثير منها غير بين عند سائر الأمم، مثل قول أمرىء القيس يصف حمار الوحش:

يهيل ويذري تربها ويثيره   إثارة نبّات الهوا جر مخمس

فإن نبات الهواجر إنما تعرفه العرب ومن هو مثلهم ممن يسكن البراري والصحاري(٢). ويؤكد ابن رشد ارتباط الصورة التشبيهية بالبيئة في قوله في موضع آخر : "وكذلك تشبيههم الضبّ بالنونُ لمكان السراب الموجود في بلادهم. ومن هذا قول الله تعالى : ﴿والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة﴾.(٣)

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٦٢-٥٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥٣٣.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٧.

٣-الاستعارة :

فرّق الفلاسفة بين الاستعارة والتشبيه بأن "الاستعارة لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة"(١)، فالاستعارة من شأنها أن "تجعل الشيء (غيره)، والتشبيه يحكم عليه بأنه كغيره، لا غيره نفسه، كما قال القائل:أن إخيلوس وثب كالأسد"(٢).

وعليه، نجد الفارابي يصف الاستعارة بقوله : "فالاسم الذي يقال على الشيء باستعارة هو أن يكون اسماً دالاً على ذات الشيء راتباً عليه دائماً من أول ما وضع، فيلقب به في الحين بعد الحين شيء آخر لمواصلة للأول بنحو ما من أنحاء المواصلة، أي أي نحو كان، من غير أن يجعل راتباً للثاني دالاً على ذاته"(٣).

والوصف ذاته نجده عند ابن سينا وابن رشد. أما ابن سينا فرأى بأن الاستعارة "تجعل الشيء غيره"، ورأى ابن رشد أنها "أخذ الشبيه بعينه بدل الشبيه" ... حيث ينبغي أن يؤتى بدل اللفظ بلفظ الشبيه أو بلفظ الشيء نفسه بدلاً من اللفظ"(٤).

وبذلك يرى الفلاسفة أن الاستعارة هي علاقة لغوية تقوم على الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة(٥).

ولما كان الشعر عند الفلاسفة المسلمين فرعاً من فروع المنطق، ولما كانت الاستعارة ضرباً بلاغياً تخيلياً، فقد كانت عندهم وطيدة الصلة بالقياس من حيث الدلالة والتركيب، فالقياس -كما يقول الفارابي يتكون من مقدمتين، أما الأولى فهي

---

(١) ابن سينا : الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، ص٢٤٧.

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢١٢.

(٣) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٥. وانظر : الفارابي : كتاب في المنطق، العبارة، ص ١٩.

(٤) المصدر السابق، ص ٢١٥.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

المقدمة الصغرى، وهي التي تكسب القياس ضرورة تتمخض النتيجة عنه، وأما الثانية فهي المقدمة الكبرى، وتكمن أهميتها في الربط بين النتيجة وبين ضرورة وجوها.

أما الاستعارة، فتعد، تركيبياً، بأنها قياساً مكوناً من النتيجة دون الحاجة إلى وجود مقدمتيه. أما دلالياً فبينما يهدف القياس البرهاني إلى تحقيق التصديق وإثبات الحقائق التي تتأتى من مقدماته، إلا أن الأمر يختلف عند الحديث عن الاستعارة التي تشترط الصدق، ولا تهدف إلى إثبات الحقائق "المهم أن تكون العلاقة بين حدي القياس الاستعاري أو مقدمتيه علاقة قرب ومناسبة ملاءمة، سواء كانت تقوم على التشابه أو التضاد، بحيث يمكن إحضار هذه العلاقة بسرعة في ذهن المتلقي عندما يفاجأ بالتعبير الاستعاري نفسه الذي هو نتاج لتفاعل هاتين المقدمتين، ولا يصبح الهدف هنا من هذا القياس الاستعاري بيان صحة اعتقاد ما، وإنما هو تخييل شيء ما، إمّا لتحسينه أو لتقبيحه بقصد إيثاره والإقبال عليه أو كراهيته والنفور منه. ومن هنا تتوقف دلالةُ الاستعارة واستجابة المتلقي لها على مدى وضوح أو غموض العلاقة بين المقدمتين وقربهما أو بعدهما، ولهذا تتحدد شروط الاستعارة وفقاً لما تقتضيه قدرة المتلقي على الاستجابة"(١).

ومن هنا نجد إلحاح الفلاسفة على وضع شروط لما ينبغي أن تكون عليه الاستعارة، حيث نجدها عند ابن سينا متمثلة بالمشاركة والمشاكلة والقرب بين طرفي الاستعارة، حيث إن "جميع الاستعارات تؤخذ من أمور إمّا مشاركة في الاسم، أو مشاكلة في القوة، أي مغنية غناء الشيء في فعل وانفعال، أو مشاركة في الكيفية المحسوسة مبصرة كانت أو غيرها"(٢).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٦.

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٨.

ويشترط ابن رشد في الأسماء الموظفة في الاستعارة أن يختار منها ما هو أظهر وأوضح. يقول : "والفاصل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ما هو أميل وأظهر وأشبه. وهذا لا يوجد إلاّ في النادر من الشعر، وذلك أن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة. وهذا الصنف هو الذي يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية. أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معاً. وربما عرض من الإبدال المناسب قلة فهم عند الفَدم من السامعين، كما عرض في قوله تعالى: ﴿حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود﴾[1]، أن ظن بعضهم أنه الخيط الحقيقي، فنزلت (من الفجر)" [2].

ونجد هذه الشروط ذاتها بوضوح أكثر في موضع آخر يقول فيه ابن رشد: "والأشياء تكون شبيهة بأحد ثلاثة أشياء : إمّا باشتباه المنظر في الخلق واللون، وإمّا أن تكون أنواعها أو أجناسها واحدة، وإما أن تكون أفعالها واحدة"[3].

وعلى الرغم من وجود هذه الشروط، إلا أنها لا تحصر العلاقة بين المستعار منه والمستعار له بالمشابهة: "فقد يستعار الاسم من الضد، كما يستعار من الشبيه، فيرى ابن سينا وابن رشد أن الأسماء المستعارة قد تستعار من الشبيه، كقولهم للملك: "ربان البلد" أو تسميتهم للكوكب "نسراً" . وأما أن تستعار من الضد مثل قولهم للشمس "جونة"، وأبو البيضاء للأسود"[4].

(١) سورة البقرة، الآية١٨٧.

(٢) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٤٤-٢٤٥.

(٣) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٥٤-٥٥٥.

(٤) المصدر السابق، ص ١٤٢.

كما قد تكون العلاقة بين طرفي الاستعارة علاقة لزوم، مثل تسمية الشحم نـدا للزوم الأول عن الثاني، وتسمية المطر سماء، للنهي عنه -حيث يقول ابن رشد: " وأما من اللازم مثل تسميتهم الشحم "الندا" والمطر "سماء "(1).

ولما كانت الإستعارة عند الفلاسفة نوعاً من أنواع القياس، فقد أدّى ذلك إلى وجود نوع من التناسب المنطقي بين المستعار منه والمستعار له، وهذا التناسب له ضروب متعددة "فإما أن ينقل الاسم من النوع إلى الجنس مثل تسمية القتل موتاً، وإمّا من الجنس إلى النوع مثل تسمية النقلة حركة، وإمّا من نوع إلى آخر مثل تسمية الخيانة سرقة"(2). وإما "أن ينقل شيء منسوب إلى ثان إلى شيء ثالث منسوب إلى رابع، مثل نسبة الأول إلى الثاني، مثل ما كان يسمى بعض القدماء الشيخوخة : عشية العمر، ويسمى العشية: شيخوخة النهار. وذلك أنّ نسبة الشيخوخة إلى العمر نسبة العشية إلى النهار"(3).

ويوضح ابن رشد هذا الضرب من التناسب المنطقي -الأخير- بقوله : "فأما التغييرات المنجحة التي تفضل غيرها في ذلك فهو التغيير الذي يكون من الأشياء المتناسبة، يعني إذا كان ها هنا شيء نسبته إلى شيء نسبته ثالث إلى رابع، نأخذ الأول بدل لثالث ونسميه باسم، وذلك مثل ما قال بعض القدماء يذكر الشبان الذين أصيبوا في الحرب أنهم فقدوا من المدينة كما لو أن أحدا أخرج الربيع من دور السنة. ومثل قول أبي الطيب:

مغاني الشعب طيبا في المغاني ... بمنزلة الربيع من الزمان

(1) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٨.

(2) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢١٩.

(3) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.

وذكر في هذا أمثلة كثيرة من أقاويل مشهورة كانت عندهم يعسر تفهم القول بها بحسب لساننا وعاداتنا. والاستعارة التي تكون من هذا النوع كثيرة موجودة في أشعار العرب وخطبها. والأقاويل التي يخصها أهل لساننا من الناظرين في الشعر والبلاغة بالاستعارة هي داخلة في هذا الجنس"(١).

ويشترط ابن رشد أن يكون المستعار منه ملائماً للمستعار له، فيقول: "فمثال التغيير الحسن على الطريق المناسبة في الأشياء أنفسها التي ليست بمتنفسة قولهم في الترس (صفحة المريخ) وفي القوس بلا وتر(رباب بلا شَعْر)، هذا إذا استعمل هذا التغيير على جهة التراكيب، أعني على الجهة المناسبة، وأما إذا استعمل على الإطلاق، هي جهة الشبه فقط لا جهة المناسبة، قيل في الترس أنه (صفحة) وفي القوس أنه (رباب)" (٢).

ومن هنا، فالمناسبة عنده لا تنحصر فقط بالمشابهة بين طرفي الاستعارة "إنها تعني تمام الموافقة والملاءمة، فإبدال الترس بصفحة المريخ لا يقتصر على إظهار وجه المشابهة وهو الاستدارة، وإنما تحقق إضافة الصفحة إلى المريخ دلالات جديدة لاستعارة، تتجاوز المشابهة الشكلية إلى النوع من المناسبة النفسية، بين الترس الذي يستخدمه المحاربون في حروبهم لوقاية أنفسهم، والمريخ الذي يرمز به للحرب والتباغض"(٣).

ويعرض ابن رشد للفكرة ذاتها في موضع آخر، يلح فيه على فكرة التناسب بين حدي الاستعارة، حيث يقول: "والتغيير المثالي ينبغي أن يكون أمراً مناسباً للمعنى الذي استعمل بدله، وبخاصة متى استعمل التغيير في أشياء متباينة. مثل ما حكى أرسطو أن الشعراء كانوا في زمانه يسمون المريخ (ذا الكؤوس)، وكانوا يسمون المريخ (ذا المجن). وذلك أنه لما كانوا يعتقدون أن المشتري كوكب الألفة والمحبة والصداقة، والصفح،

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٦٠٩-٦١٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٦٢٠-٦٢١.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٩٢.

والناس إنما تكون بأيديهم الكؤوس وهم بهذه الحال، استعاروا له هذا الاسم المناسب، لاعتقادهم فيه هذا الاعتقاد. ولمّا كان المريخ عندهم كوكب الحروب والتباغض والتقاطع، وكان الناس إنما تكون بأيديهم المجان والترسة عند الحروب استعاروا له هذا الاسم، فهذان التغييران إذن مناسبان إلاّ أنهما من أمور بعيدة"(١).

ويمثل ابن رشد على فكرة التناسب المنطقي بين حدي الاستعارة بالاستعارة القائمة على التشخيص، وهي عنده من الاستعارات الجيدة يقول: "ومن الجيد في التغيير الذي يكون في الأفعال أعني إذا وصفت بغيره، أن تجعل الأشياء التي توصف أفعالها، إذا كانت أفعالها غير متنفسة، متنفسة حتى يخيل في أفعالها أنها أفعال المتنفسة... وهذا مثل قول المصري:

تـوهم كـل سـابغة غـديرا فرنـق يـشرب الحلـق الـدحالا

ومثل قول أبي الطيب:

وإذا مـا ضـربت بـه هامـةً براهـا وغنـاك في الكاهـل

وهذا كثير في أشعار العرب، أعني جهلها الاختيار والإدارة لغير ذوات النفوس"(٢).

ويذكر ابن رشد أنّ هناك نوعاً من الاستعارة تنسب فيه أفعال غير إنسانية إلى أفعال إنسانية، ويشترط فيه -ابن رشد- وجود صفات مشتركة بين المستعار منه والمستعار له حتى تكون حسنة ومؤثرة في الملتقى. يقول ابن رشد:"والتغيير المستعمل في الأفعال التي للمتنفسة قد يستعمل على جهة المناسبة والمعادلة في غير المتنفسة، مثل ما يقال في ترك الاستحياء والوقاحة، إذا كانت هذه أيضاً أفعال يُذم بها، أن الذي لا يستحي وعنده الذي يجب أن يستحي منه بمترلة الحجر عند

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٦٢-٥٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٥١٢-٥١٣.

الإنسان. وهو عكس الأول. فإنه قد يكون مثل هذا التغيير، أعني الذي بالمعادلة والمناسبة، في الأمثال المنجحات في هذه الصناعة، وإن كان في غير المتنفسة، أعني أنه يتمثل في المتنفسة بغير المتنفسة على جهة المعادلة، مثل ما يقال : إن الفلاحين من المدينة بمنزلة الأساس من الحائط، وإن المقاتلة فيها بمنزلة الشوك من القنفذ، وإن فلاناً لقي من فلان مرارة الصبر وحلاوة الشهد، وذلك أن المعنى هذا أنه لقي منه خلقاً نسبته إلى الخلق المكروه نسبة مرارة الصبر إلى الأشياء المرة"(١).

أما دور الاستعارة التخييلي، وما تحدثه في المتلقي، ومدى تأثيرها فيه باعتبارها انتهاكاً لما هو مألوف في اللغة العادية، فنجد أنّ هذا التأثير يتفاوت بحسب براعة الشاعر في وصف الأسماء، وما تحدثه من دلالات مختلفة للشيء الواحد. يقول ابن سينا "وللقول الانتقالي الاستعاري في تأثيره مراتب : فإنه إذا قال الغزل في صفة بنان الحبيب : إنها وردية، كانت أوقع من أن يقول : حمر، وخصوصاً أن يقول : قرمزية، فإن قوله في الاستعارة للحمر "وردية"، قد يخيل معها من لطافة الورد وعرفه ما لا يخيله قوله "حمر" مطلقاً. فإنّ قوله "حمر" مطلقاً لا يطور بجنبه المدح والاستحسان. وذكر القرمز يتعدى إلى تخييل الدودة المستقذرة"(٢).

فيرى ابن سينا أن الشاعر يمكنه توظيف الاستعارة "حمر"، أو "قرمزية" أو "وردية"، لكن هذه الاستعارات تتفاوت في دلالاتها، فبينما تشير الاستعارة "حمر" إلى لون الورد فقط، وبينما تشير الاستعارة "قرمزية" إلى مصدر هذا اللون، وهو عصير الديدان، مما يجعلها استعارة مستقبحة، نجد الاستعارة "وردية" هي أحسن من سابقتيها، حيث يجتمع فيها من صفات الحسن والجمال ما يجتمع في الورد من جمال اللون ونعومة الملمس وجمال المنظر، مما يجعلها أقوى تأثيراً في نفس المتلقي.

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥١٣-٥١٤.
(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٨.

ويوافقه ابن رشد الرأي، إذ يرى أن "الشيء الواحد بعينه قد يغيّر تغييرات مختلفة، فيتفاوت ذلك الشيء في الحسن والقبح، بحسب تفاوت الأشياء التي وقع التغيير إليهما، أعني الأشباه. مثال ذلك أن يصف واصف امرأة مخضوبة اليد بالحناء، فيقول عنها : حمراء الأطراف، أو قرمزية الأطراف، أو وردية الأطراف، أو كما قال :

من كف جارية كأنّ بنانها   من فضة قد طوقت عنابا

فإن قولنا : وردية الأطراف إبدال حسن، وكذلك قولنا : عنابية الأطراف. وقولنا: حمراء الأطراف أحسّ منه. وأقبح من هذا قولنا : قرمزية الأصابع. ولو قال فيها "دَمّية الأصابع" لكان أن يكون هجواً أقرب منه إلى أن يكون مدحاً.

ولذلك يتفاوت التخييل لتفاوت الأمور التي وقع الإبدال بها في الحسن والشرف"(١).

إذاً، فقد عدّ الفلاسفة التشبيه والاستعارة –بوصفهما ركيزتين للتغيير، ومن ثم للتخييل – من أهم وسائل المعرفة المعتمدة في المقام الأول على التغيير، ومن ثم التخييل، بفضل ما يقومان به من تحقيق الإفهام المصحوب بالغرابة، مما من شأنه دفع المتلقسي إلى الشعور بالدهشة واللذة، إذ "الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب"(٢).

ومن هنا، يمكن القول إن أهمية التغيير –عامة– والاستعارة –خاصة– تكمن "في كونها غريبة غير مألوفة لانحرافها عمّا هو عادي وشائع في اللغة، ومن ثم تكون أكثر إثارة لانتباه المتلقي وأكثر قدرة على التأثير فيه بقدر ما يحققه من غرابة وانحراف عن

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٥٣-٥٥٤.

(٢) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٣.

العادي والمألوف، دون أن تتجاوز هذه الغرابة، وذلك الانحراف حدود ما يقبله العقل والمنطق"(١).

ثانياً:الوزن والموسيقى :

يعد الفلاسفة المسلمون الوزن وسيلة من وسائل التخييل الشعري، مع تأكيدهم ضرورة اقترانه -الوزن- بالمحاكاة كشرط أساسي لتشكل العملية الشعرية، لكنهم أشاروا في الوقت ذاته إلى أن الشعر لا يسمى شعراً باقتصاره على المحاكاة دون الوزن، وإلاّ أصبح القول قولاً شعرياً. ويتضح ذلك في حديث الفارابي عن شروط تشكل الشعر التي أجملها في قوله : "والقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء، ولم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر وأن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية، ثم سائر ما فيه فليس بضروري في قوام جوهره، وإنما هي أشياء يصير بها الشعر أفضل. وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء التي بالمحاكاة، وأصغرهما الوزن"(٢).

فالفارابي يقرن المحاكاة بالوزن، فإذا لم تكن مقرونة به ظل القول قولاً شعرياً، فالمحاكاة هي الجوهر في قوام الشعر عنده، يليها الوزن، الذي تتأتى أهميته من كونه "ضرورياً لكي يتميز" الشعر "من" القول الشعري". بيد أنه مع ذلك ليس في ضرورة المحاكاة التي تبقى أهم العنصرين"(٣).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٢٦.

(٢) الفارابي : كتاب الشعر، مجلة الشعر، ص ٩٢.

(٣) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٢٧.

وعليه، فالقول الشعري هو ما توافر فيه عنصر المحاكاة دون عنصر الوزن "فالقول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء و لم يكن موزوناً بإيقاع فليس يعد شعراً، ولكن يقال هذا قول شعري"[١].

وهكذا، فإن المحاكاة هي سمة الشعرية عند الفارابي دون الوزن، إذ من الممكن أن توجد أقوال موزونة، ولكن لا يمكن عدّها شعراً، يقول الفارابي موضحاً هذه الفكرة : "وكثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة يضعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعراً، وإنما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر إلى الخطابة"[٢].

ويعلق الجوزو على تمييز الفارابي بين ما هو شعر وما هو قول شعري بقوله : "هذا التمييز بين ما هو شعر وما هو قول شعري أمرٌ جديدٌ بالملاحظة، لدقته، ولأنه يكشف عن نزوع الفارابي نحو تخصيص المحاكاة بالشعر، فكل ما فيه محاكاة إمّا أن يكون شعراً وإمّا أن يكون فيه شعر، وإذن فالمحاكاة خصوصية شعرية لا نثرية"[٣].

ويوافق ابن سينا الفارابي في فهمه للشعر على أنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة"[٤]. فهو بهذا القول يعد التخييل جوهر الشعر وقوامه. ويشتمل هذا التعريف على أمرين : يختص الأول منهما بالنوع، وهو ما رمى إليه ابن سينا من أن الشعر كلام مخيل، وعليه فـ "التخييل هو جوهر الشعر"[٥].

ويرى ابن سينا مثل الفارابي أن الوزن وحده لا يمكن عده سمة شعرية فيقول : "وقد يعرض لمستعمل الخطابة الشعرية، كما يعرض لمستعمل الشعر خطابية، وإنما

(١) الفارابي : كتاب الشعر، مجلة الشعر، ص ٩٢.

(٢) الفارابي : جوامع الشعر، ص ١٧٣.

(٣) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص ٢٠٥.

(٤) عصام قصبجي : نظرية المحاكاة، ص ٤٠.

(٥) المصدر السابق، ص ٣٥.

يعرض للشاعر أن يأتي بخطابية وهو لا يشعر إذا أخذ المعاني المعتادة والأقوال الصحيحة التي لا تخييل. ولا محاكاة، ثم يركبها تركيباً موزوناً، وإنما يغترّ بذلك البله، وأما أهــل البصيرة فلا يعدون ذلك شعراً. فإنه ليس يكفي للشعر أن يكون موزوناً فقط"[1].

لكن، في الوقت ذاته يخالف ابن سينا الفارابي، فيرى أنه إذا افتقد الشعر للــوزن أصبح أقاويل نثرية، حتى وإن وجد فيها عنصر التخييل. يقول ابن سينا : "وقد يكــون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة لأنها ساذجة بلا قول، وإنمــا يوجــد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن[2].

ويلح ابن سينا على هذا الاقتران الشعري للتخييل بالوزن فيقول : "والشعر مــن جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به، فإن اللحن يؤثر في الــنفس تأثيراً لا يرتاب به، ولكن غرض لحن يليق به بحسب جزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك وبالكلام نفــسه، إذا كان مخيلاً محاكياً، وبالوزن، فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر"[3].

هكذا، فالشعر عند ابن سينا يتولد عن عنصري التخييل والوزن، فلا يقــوم إلا بهما، وذلك لارتباطه بالأثر النفسي للمتلقي، الذي يعجب بالتخييلات، وينبسط لهــا، وللأوزان المرافقة لها.

ومن خلال توضيح ابن سينا للوزن وأهميته في عملية التخييل الشعري، نجد أن ثمة فرقاً بينهما، إذ يضع الأول –الوزن- المتلقي في جو تخييلي، من شأنه التأثير في نفــسه لقبول الغاية المقصودة من التخييل. فالوزن بــ "تأثيره الذاتي في المتلقي"[4]، يــؤدي إلى

(١) ابن سينا : الخطابة، ص ٢٠٤.

(٢) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٦٨.

(٤) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ١٩١-١٩٢.

انفعال المتلقي، والتأثير فيه، مما يجعله يدخل في وضع نفسي معين، كأن يفرح أو يغضب أو يحزن، أو غير ذلك.

وأكثر ما تتضح أهمية الوزن عند ابن سينا عندما تحدث على قدرته في تطييش النفس أو توقيرها فيقول : "فإن من الأوزان ما يطيش ومنها ما يوقر"(١).

أما الفارابي، فالوزن عنده عنصر مكمل للمحاكاة التي تميز الأسلوب الشعري، ولكن الشعر لا يفقد شعريته بفقدانه، إلا أنه تنخفض منزلته إلى القول الشعري.

وإذا انتقلنا إلى ابن رشد، وجدناه يرى أن الوزن هو العلة الثانية في بناء الشعر، وهي تأخذ فاعليتها في التأثير فيه جنباً إلى جنب مع المحاكاة، وتتم المقصود من التخييل، إذ إن "الشاعر لا يحصل له مقصوده على التمام من التخييل"(٢)، إلاّ به، "فالتذاذ الإنسان أيضاً بالطبع والوزن والألحان، فإن الألحان يظهر من أمرها أنها مناسبة للوزن عند الذين في طباعهم أن يدركوا الأوزان والألحان، فالإلتذاذ هو السبب في وجود الصناعات الشعرية"(٣).

فالوزن عند ابن رشد يساهم في عملية التخييل، ومن ثم في إحداث التأثير المطلوب في نفس المتلقي، حيث إن "تأثيره في القوة المتخيلة ... يهيئها لقبول خيال الشيء المخيل"(٤).

ويذهب ابن رشد إلى أنّ الوزن قد يوجد في الألوان النثرية كالخطابة، لكنه مع ذلك أخص بالشعر من الخطابة. يقول ابن رشد : "فإن التغيير ينبغي أن يكون نفعه في الصناعتين على نسبة نفع الوزن فيهما، ولذلك كان أخص بالشعر، لكون الوزن أخص

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

(٢) مصطفى الجوزو : نظريات الشعر عند العرب، ص ١٣١.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٦-٢٠٧.

(٤) مصاوح، سعد : حازم القرطاجني : نظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م، ص ١٢٣.

به، وإنما تستعمل هذه الصناعة من التغيير بقدر ما تستعمل من الوزن وذلك شيء يسير"(١).

علاقة الوزن بالموسيقى :

بعد أن بين الفلاسفة المسلمون أهمية الوزن في العملية الشعرية، ذهبوا إلى توضيح الكيفية التي يتحدد بها الوزن، من حيث التساوي في زمن النطق للعناصر المشكلة له. وهذا ما قصده الفارابي في قوله : "... أن يكون مقسوماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"(٢)، وقوله في تعريفه للأقاويل الشعرية، من حيث الوزن "أن تكون بإيقاع وأن تكون مقسومة الأجزاء، وأن تكون أجزاؤها في كل إيقاع سلابات وأسباب وأوتاد محدودة العدد، وأن يكون ترتيبها في كل زمان النطق بها، وأن تكون ألفاظها في كل وزن مرتبة ترتيباً محدوداً"(٣).

كما يتضح الوزن الشعري عند ابن سينا من خلال تعريفه للشعر بأنه "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"(٤).

أمّا ابن رشد فيرى أن الوزن الشعري "إنما يتم بالنبرات والوقفات التي تكون بين المقاطع والأرجل، وبالعدد أي أن تكون حروف المصراع الأول في البيت مساوية لحروف المصراع الثاني"(٥).

---

(١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٤٦-٥٤٧.

(٢) الفارابي : جوامع مع الشعر، ص ١٧٢.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧١-١٧٢.

(٤) ابن سينا :فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(٥) ابن رشد : تلخيص الخطابة، ص ٥٩٠-٥٩١.

ولأن الوزن الشعري عند الفلاسفة يقوم على أساس تساوي زمن النطق بها، فإن من شأن هاتين السمتين –العددية والزمنية– أن تربطا الوزن الشعري بالموسيقى؛ "وذلك لأن الوزن الشعري يشترك مع الموسيقى في سمة التناسب المتمثلة في تساوي عدد الأحرف وتساوي زمن النطق بها وترتيب تعاقبها وتكرارها بنسب معلومة محدودة"(١).

وهذا ما جعل الفلاسفة يردون كلاً من الوزن الشعري والموسيقى إلى أساس واحد هو الانفعال، فنجد الفارابي يقول في ذلك : "إن في طباع الحيوانات والإنسان إذا طربت أن تصوت نحواً من التصويت، والإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب أو غير ذلك من الانفعالات صوت أنحاء من الأصوات مختلفة"(٢).

أما عن الكيفية التي يكون بها القول موزوناً، وفي الوقت ذاته مقترناً بالإيقاع الموسيقي، فيقول : "والأقاويل إنما تصير موزونة بنقلة منتظمة متى كان لها فواصل، والفواصل إنما تحدث بوقفات تامة، وذلك إنما يمكن أن يكون بحروف ساكنة، فلذلك يلزم أن تكون متحركات حروف الأقاويل الموزونة متحركات محدودة وأن تتناهى أبداً إلى ساكن، فإذا كان نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصّل إلى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة على النغم ذوات فواصل، ووزن الشعر نقلةُ منتظمة على الحروف، ذوات فواصل"(٣).

ويوافق ابن سينا الفارابي، فيرى أن دراسة الشعر من حيث الوزن الشعري وعلله وأسبابه ترد إلى علم الموسيقى، أما بالنسبة لدراسته من حيث الوزن الخاص ببيئة معينة فيرد إلى علم العروض، وبالنسبة للنظر إليه من حيث ما تختتم به الأبيات فيرده ابن سينا إلى علم القوافي، يقول : "... فإن الوزن ينظر فيه : إما بالتحقيق والكلية فصاحب علم

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٤٩.

(٢) الفارابي : الموسيقى الكبير، ص ٦٤.

(٣) المصدر السابق، ص ١٠٨٥.

الموسيقى، وإما بالتجزئة وبحسب المستعمل عند أمة فصاحب علم العروض. والتقفية ينظر فيها صاحب علم القوافي"(١).

هكذا، نجد أن علاقة الوزن الشعري بعلم الموسيقى عند الفلاسفة المسلمين هي علاقة وثيقة. "ولهذا نجد أن معظم إشاراتهم إلى الوزن الشعري في ثنايا مؤلفاتهم الموسيقية"(٢).

لكن هذا لا يعني أن اتحاد الوزن مع الإيقاع الموسيقي إتحاد تام بحيث لا يتم تمييز صناعة الشعر عن صناعة الألحان مما من شأنه تشويه طبيعة الشعر(٣).

ومن هذا المنطلق، فقد حرص ابن سينا على تمييز الوزن عن الإيقاع الموسيقي، إذ يرى أن الشعر يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة تتضح في قوله :"والشعر من جملة ما يخيل ويحاكي بأشياء ثلاثة : باللحن الذي يتنغم به، ... وبالكلام إذا كان محاكياً. وبالوزن، ... وربما اجتمعت هذه كلها؛ وربما انفرد الوزن والكلام المخيل : فإن هذه الأشياء قد يفترق بعضها من بعض، وذلك أن اللحن المركب من نغم متفقة، ومن إيقاع قد يوجد في المعارف والمزاهر. واللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سوّيت مناسبة"(٤).

علاقة الوزن بالمعنى :

ذكرنا فيما سبق أن الأساس الذي ينبني عليه كل من الوزن والموسيقى واحد، وهو يتمثل بالانفعال المتحقق في نفس المتلقي "وما دام لكل انفعال أنغام تدل عليه

---

(١) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦١.

(٢) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٥٢.

(٣) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٣٠٠.

(٤) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٨.

وتحاكيه، فإن التوسل بهذه الأنغام بخيل للسامع الانفعال المرتبط بها ويـــثيره في نفـــسه، وبالتالي يعدل أو يغير في الحالة النفسية لهذا السامع"[1].

وقد بدت هذه الفكرة واضحة عند الفلاسفة المسلمين، حيث برزت عند الفارابي من خلال تقسيمه للألحان من حيث اللين أو القوة أو الاعتدال، إذ تثير الألحان القويـــة انفعالات القوة في النفس، في حين أن الألحان اللينة تميل بالنفس إلى الـــضعف، بينمـــا تتراوح الألحان المعتدلة في إثارة الانفعالات ما بين اللين والقوة، وهكذا تصبح الألحـــان الكاملة عنده ثلاثة "منها الألحان المقوية، ومنها الألحان الملينة، ومنها الألحان المعدلـــة، وبعض القدماء كان يسمي الألحان المعدلة الألحان الاستقرارية كأنها تكـــسب الـــنفس استقراراً وهدوءاً"[2].

والفكرة ذاتها نجدها عند ابن سينا، إذ يربط بين الألحان وإثـــارة الانفعـــالات، فيقول: "إن الانتقال إلى النغم الحاد يحاكي شمائل الحرد، وإلى النغم الثقيل يحاكي شمائل الزكانة والحلم والاعتذار. والانتقالات التي تبنى على هبوط متدارك بالصعود الراجـــع تعطي النفس هيئة شريفة نبوية حكمية مع شجن وتحلّ، وضدها يعطي هيئة لذيذة تميل إلى الخفة مع شجى أثبث"[3].

ويصنف ابن سينا الأنغام تبعاً لتصنيف الفارابي إلى ثلاثة أصناف "قوية ورخـــوة ومعتدلة، وتسمى الألحان الرخوة ملونة وتأليفية، وتسمى المعتدلة راسمة أمـــا القويـــة فبالحق تسمى قوية"[4].

---

(١) جابر عصفور : مفهوم الشعر، ص ٣٢٢.

(٢) الفارابي : الموسيقي الكبير، ص ١١٨٠-١١٨١.

(٣) ابن سينا : جوامع علم الموسيقي، من قسم الرياضيات من الشفاء، تحقيق زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٥٦م، ص ٧٥.

(٤) المصدر السابق، ص ٧٥.

وبهذا، يتضح لنا ارتباط كل من الوزن والموسيقى بالانفعال أو المعنى المتحقق لدى المتلقي وهو ما يؤكده الفلاسفة من خلال عرضهم لما جاء به أرسطو في "فن الشعر" من تخصيص كل غرض شعري بوزن معين.

فيرى الفارابي أن اليونانيين وحدهم الذين "جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن، مثل أن أوزان المدائح غير أوزان الأهاجي، وأوزان الأهاجي غير أوزان المضحكات، وكذلك سائرها"[١].

ويعرض الفارابي لأنواع الشعر اليوناني مبيناً لكل نوع من هذه الأنواع وزنه الخاص به، فيقول : "أما طراغوذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم يلتذ به كل من سمعه من الناس أو تلاه، يذكر فيه الخير والأمور المحمودة ...، وأما ديثرمبي فهو نوع من الشعر له وزن ضعف وزن طراغوذيا ... تذكر فيه الخيرات الكلية. وأما قوموذيا فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الشرور وأهاجي الناس وأخلاقهم المذمومة ... وأما إيامبو فهو نوع من الشعر له وزن معلوم تذكر فيه الأقاويل المشهورة : سواء كانت تلك من الخيرات أو الشرور ..." [٢].

ويتبعه ابن سينا في قوله : "واليونان كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة، وكانوا يسمون كل وزن باسم على حدة"[٣].

وقد نقل ابن سينا عن الفارابي ذكره لأنواع الشعر اليوناني ووزن كل واحد من تلك الأنواع[٤].

---

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٢.

(٢) المصدر السابق، ص ١٥٤.

(٣) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٦٥.

(٤) انظر :المصدر السابق، ص ١٦٦-١٦٧.

كما يرى ابن رشد مثل سابقيه أن "من التخيلات والمعاني مـا يناسـب الأوزان الطويلة، ومنها ما يناسب القصيرة"(١). وفي تأكيده هذه الفكرة يقول أنه من "تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض. فربّ وزن يناسب غرضاً لا يناسب غرضاً آخر"(٢).

ويضيف ابن رشد إلى ما قاله الفارابي وابن سينا أن ما وجد في أشعار اليونان من تناسب بين أغراض الشعر وأوزانه يصعب تطبيقه على الشعر العربي، حيث نراه يعلـق على حديث أرسطو بقوله : "وأمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب، أو تكون غير موجودة فيها، إذ أعاريضهم قليلة القدرة"(٣).

وتأسيساً على ما جاء به الفلاسفة من ضرورة تناسب الوزن للغرض الـشعري، نقول إن المعنى الذي ينطوي عليه الغرض الشعري سابق لما يصلح له من وزن، فالشاعر يأتي بدايةً بالمعنى المخيل، وبعد ذلك يبحث عما يناسبه من وزن. يقول ابـن سـينا : "فأول أجزاء طراغوذيا هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق. ثم يـبنى عليها اللحن والقول. فإنهم إنما يحاكون باجتماع هذه ومعنى القول اللفـظ المـوزون : وأما معنى اللحن فالقوة التي تظهر بها كيفية ما للشعر كله من المعنى"(٤).

ربما جعل الفلاسفة الوزن لاحقاً على المعنى لأنه "يأتي لتأكيد المعنى وتقويته مـن حيث إنه معنى مخيّل بشرط أن يكون هو الآخر مخيلاً –في نفسه– لذات المعنى"(٥)، ممـا يجعل له تأثيراً فاعلاً عند المتلقي بما يحققه من انفعال. وكل وزن له انفعال خاص به.

---

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٢.

(٢) ابن رشد : تلخيص الشعر، ص ٨٣.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٣٢.

(٤) ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء، ص ١٧٧.

(٥) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٦٣.

والأمر ذاته يمكن قوله على اللحن أو النغم، حيث ربط الفلاسفة "بين الانفعال والنغم، وجعلوا لكل انفعال نغماً يدل عليه بناءً على استقلال كل نوع من أنواع الإيقاع بخصائص صوتية ذاتية"(١).

وبناء على هذا يرى الفارابي أن "فصول النغم التي بها تكسب انفعالات النفس ... تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات، فلذلك يجب أن نعدد الانفعالات ثم نجعل أسماء هذه الفصول من فصول النغم مأخوذة عن أسماء تلك، فيسمى ما يكسب الحزن إمّا المحزّن، وإمّا الحزني، وإمّا التحزين... وما يكسب الأسف يسمى أسفياً، وما يكسب الجزع جزعياً، وما يكسب العزاء والسلوى معزياً أو مسلياً وما يكسب المحبة أو البغضة محبياً أو غضبياً"(٢). فالفارابي يذهب إلى أن كل لحن أو نغم يختص بإثارة انفعال ما من الانفعالات المذكورة في النص السابق.

وبعد إحصاء الفارابي للانفعالات التي تثيرها الألحان، يذهب إلى تصنيفها في ثلاث مجموعات، فـ "منها ما يكسب الانفعالات التي تنسب إلى قوة النفس مثل العداوة والقساوة والغضب والتهور، وما جانس ذلك، ومنها التي تكسب الانفعالات التي تنسب إلى ضعف النفس، وذلك مثل الخوف والرحمة والجبن... ومنها التي تكسب المخلوط من كل واحد من هذين الصنفين وهو التوسط"(٣).

وبناءً على ما سبق، تتأكد أهمية ما يلعبه كل من الوزن والموسيقى -بوصفهما وسيلة من وسائل التخييل- من أثر فعّال في استثارة تخييلية للمتلقي، وذلك بما يثيرانه من الانفعالات الإنسانية كالرحمة والخوف والحزن واللذة ... ليقوما في النهاية

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص١٦٣.
(٢) الفارابي : الموسيقى الكبير، ص ١٠٧١.
(٣) المصدر السابق، ص ١١٧٩.

بإحداث التأثير السلوكي المطلوب من المتلقي بالتوجه نحو فعل ما وطلبه، أو الكف عنه.

ثالثاً : الطبيعة الحسية للتخييل عند أرسطو :

إن الشعر والرسم من أكثر الفنون التي نالت اهتماماً واسعاً من حيث المقارنة والربط بينهما[١]. فارتباط الشعر بالرسم أمر حتمي، حيث إن الشاعر في نظمه للشعر هو رسام يرسم بكلماته صور الأشياء التي يريد أن يصورها، وهذا تأكيد واضح لحسية العملية الشعرية، كون الشاعر محاكياً يصنع الصور. ومن هنا نجد أرسطو "يقارن الشعر بالرسم مرات عديدة، وحين يتحدث عن الحبكة والشخصيات يسمى نظيريهما من غير تردّد في معالجة الرسام للخط واللون. ويقول مؤكداً ليس القوافي هي التي تجعل الشاعر شاعراً؛ إنه شاعر لأنه يقلد الحياة ويصورها"[٢].

وفي معرض حديثه عن صلة المحاكاة الحسية بالمتلقي يقول أرسطو عن الأقوال الأنيقة :"إن الأقوال الأنيقة تؤخذ من المجاز المتناسب ومن التعبيرات التي تجعل الأشياء تمثل أمام العيون...، وإنما أعني أن توضع الأشياء أمام العيون بواسطة الكلمات التي تدل على الحضور الفعال،...، وفي البيت :"وفي الأثر وثب اليونانيون" فإن كلمة "وثب" تتضمن الحضور الفعال والمجاز، كذلك حين يستخدم هوميروس المجاز يجعل الجماد يتكلم وكأنه حيوان، وجاذبيته هي في خلق هذا الحضور الفعّال في مثل هذه الأحوال..." [٣].

---

(١) ضيف، شوقي : في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٩، ص ٨٩-٩٨.

(٢) جيمس، ر.أ.سكوت: صناعة الأدب، ترجمة هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد-العراق، ١٩٨٦، ص ٥٦.

(٣) أرسطو طاليس : الخطابة، ص ٢٢٤.

وعن الصفات الحسية التي يجب أن ينطوي عليها المجاز يقول أرسطو : "ومادة المجاز ينبغي أن تكون جميلة الوقع على الأذن جميلة للفهم، وللعين أو لأي حس آخر. فمثلاً: أن تقول : "صباح وردي الأنامل" فهذا أجمل من أن تقول "صباح قرمزي الأنامل" وأجمل من أن نقول "صباح أحمر الأنامل"(١).

ويؤكد أرسطو أهمية المجاز فيقول :"أما الكلمات فتكون جذابة، إذا احتوت على مجاز، بشرط ألاّ يكون غريباً، إذ يصعب حينئذ إدراكه من أول نظرة، وبشرط ألا يكون سطحياً، إذ في هذه الحالة لا يجتذب السامع. كذلك إذا وضعت الكلمات الأشياء "أمام العيون"(٢).

ومن الواضح أن تعبير "أمام العيون" فيه تركيز على الحاسة البصرية بشكل مباشر، لتنوب عن باقي الحواس، إذ أنه "من الحقائق المعروفة أن تذوقنا للعمل الفني يعتمد أساساً على حاسة البصر التي يمكن أن تثير حواس أخرى كالسمع والشم والذوق..." (٣).

رابعاً : الطبيعة الحسية للتخييل عند الفلاسفة المسلمين :

لما كان الشعر عند الفلاسفة "كلاماً مخيلاً" قابلاً لأن يكون مقولاً مصدقاً به أو غير مصدق به، يمكن القول إن المحاكاة الشعرية نشاط تخيلي في المقام الأول، لا يتحقق دون فاعلية القوة المتخيلة عند المبدع والمتلقي معاً، وبذلك يصبح للمحاكاة جانبان : الجانب التخيلي المرتبط بتشكلها في مخيلة المبدع، الجانب التخييلي المرتبط بأثرها في نفس المتلقي.

---

(١) أرسطو طاليس : الخطابة، ص ٢٠٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢٠-٢٢١.

(٣) مكاوي، عبدالغفار : قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧، ص ٩.

فالمحاكاة قوام عمل المتخلية؟، وهذا يعني أن الشاعر يقوم باستعادة الصور الحسية، وإعادة تشكيلها بصور جديدة قد تكون مماثلة للحقيقة أو مخالفة لها. فهي صور يختار لها الشاعر كما يريد لفنه، وكما يريد أن يوصل للمتلقي، إذ ستكون أساساً للوقفة السلوكية التي ينتظر من القارئ أن يقفها من الإقبال على فعل أو الكف عنه.

وفي حديث الفارابي عن المحاكاة، كان يؤكد أن المقصود منها هو "التخييل"، والتخييل بدوره هو هدف الشعر ومقصده، وبه يتمكن الشعر من تقييد المتلقي شعورياً، بالاستناد إلى حقيقة هامة، هي حقيقة الشيء الحسّي المدرك في مخيلة المتلقي أثناء عملية التلقي.

وأكثر ما تتضح الطبيعة الحسية للشعر عند المتلقي، من خلال المقارنة التي عقدها الفارابي بين الرسم والشعر. يقول : "إن بين أهل هذه الصناعة وبين أهل صناعة التزويق مناسبة، وكأنهما مختلفان في مادة الصناعة ومتفقان في صورتها وفي أفعالها وأغراضها، أو نقول : إن بين الفاعلين والصورتين والغرضين تشابهاً وذلك أن موضع هذه الصناعة الأقاويل، وموضع تلك الصناعة الأصباغ، وإن بين كليهما فرقاً، إلا أن فعليهما جميعاً التشبيه وغرضهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم"(١).

ويقتفي ابن سينا أثر الفارابي بمقارنته بين الشاعر والرسام أو المصور، لكن المقارنة بين الشاعر والرسام عنده تبدو "بشكل أوضح من الفارابي، إن الشاعر –عند ابن سينا– "يجري مجرى المصور، فكل واحد منهما محاك". والشاعر لا يصور الأشياء المادية فحسب، بل يصور المعنويات أيضاً ويحاكيها. فإذا فعل ذلك، فإن عليه أن يكون

---

(١) الفارابي : رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ص ١٥٧-١٥٨.

كالرسام، يستغل الجانب الحسي، ويتوسل بمادة حسية المحتوى، لأن هذا هـو سـبيله لمحاكاة الأخلاق والانفعالات"[1].

ويتضح هذا أكثر من تعريف ابن سينا للمقدمات الشعرية بأنها "تبسط الطبع نحو أمر وتقبضه عنه مع العلم بكونها كاذبة، كمن يقول لا تأكل هذا العسل، فإنـه مـرة مقيئة، والمرة المقيئة لا تؤكل، فيوهم الطبع أنه حق مع معرفة الذهن بأنه كاذب، فيتقزز عنه، وكذلك ما يقال بأن هذا أسد وهذا بدر فيحسن به شيء في العين مـع العلـم بكذب القول"[2].

وعليه، ففاعلية التخييل الشعري عند ابن سينا "تعتمد في قوتها على مخاطبة الجانب الانفعالي للإنسان، وأن نشاط الشعر يرجع إلى ما للشعر نفسه من هيئة تحدث الانفعال في نفس المتلقي، ...، فالنشاط الشعري عنده، ...، لا ينفصل عن الإحساس والتخييل والانفعال. وفاعليته –دائماً– تنحصر في صفة حسية أو موقف جزئي"[3].

وفي إلحاح الفلاسفة على حسية الصورة الشعرية يشبه ابن رشـد –كـسابقيه– الشاعر بالمصور فيقول : "فكما أن المصور الحاذق مصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود، حتى إنهم قد يصورون الغضاب والكسالى، مع أنها صفات نفسانية، كـذلك يجب أن يكون الشاعر في محاكاته يصور كل شيء بحسب ما هو عليه حـتى يحـاكي الأخلاق وأصول وأحوال النفس"[4].

ويتابع ابن رشد بقوله :"ومن هذا النحو من التخييل أعني الذي يحـاكي حـال النفس، قول أبي الطيب يصف رسول الروم الواصل إلى سيف الدولة :

(١) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ٢٨٢-٢٨٣.

(٢) ابن سينا : عيون الحكمة، ص ١٣-١٤.

(٣) تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال، ص ١٨٧-١٨٨.

(٤) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٢٨.

أتاك يكـــاد الـــرأس يجحـــد عنقـــه   وتنقد تحـــت الـــذعر منـــه المفاصـــل

يقوم تقـــويم الـــسِّما طـــبين مـــشيه   إليك إذا مـــا عوجتـــه الأفاكـــل"[1]

فالعلاقة بين الشاعر والرسام كما يصورها ابن رشد واضحة فكلاهما يخيل الأشياء إلى المتلقي، ويقدمها إليه تقديماً محسوساً. حتى لو كان يحاكي أفكاراً مجـــردة وانفعـــالات نفسانية، إذ يظل الرسام يتوسل بالمنظور والمشهد المباشر، ويظل الشاعر يتوسل بلغـــة تثير الإحساسات في الأذهان وتصور الشيء وتخيّله للمتلقي "كأنه محسوس ومنظـــور إليه"، كما يقول[2].

وفي موضع آخر يعرض ابن رشد الفكرة نفسها، إذ يقول :"كما أنّ الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال مثل محاكـــاة بعـــضهم بعـــضاً بـــالألوان والأشكال والأصوات –وذلك إما بصناعة وملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك- كذلك توجد لهم الأقاويل بالطبع والتخييل"[3].

وترى ألفت الروبي أن الأساس الذي يرتكز عليه ابن رشد في مقارنته بين الشعر والرسم هو ربط مخيلة المتلقي أثناء تلقيه لكل من الفنين بعالم حسي يشاهده ويحـــسه، وكأنه واقع حقيقي، فتقول "إنّ كلاً من الشعر والرسم عمل تخييلي يقوم على المحاكاة، وتختلف وسائلهما في تقديم المحاكاة، فيستخدم الرسام الألوان والأشكال والظـــلال في حين يستخدم الشاعر الكلمات والوزن، لكنهما يعتمدان علـــى الحـــس في تـــشكيل

(١) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طايس في الشعر، ص٢٢٨.

(٢) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ٢٨٧.

(٣) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ص ٢٠٣.

صورهما، حتى أنهما يجدان الأفكار المجردة والأمور المعنوية، ويصورالها تصويراً حسياً"(١).

وبعد، فمن خلال هذه المقارنة يتضح لنا أنّ طبيعة الأقاويل المخيلة في مخيلة المتلقي هي طبيعة حسية، فـ "التخييل طريقة خاصة في مخاطبة المخيلة، تعتمد على أن ترسم فيها صوراً ذهنية ذات خصائص حسية، وما يصنعه الشاعر –في هذه الحالة– لا يختلف كثيراً عما يصفه الرسام، وإن توسل أحدهما باللون والظل، وكلاهما يقدم مادته إلى الذهن صوراً، أو تثير مادته صوراً في الذهن"(٢).

وإذا كان التخييل عند الفارابي قريناً للحس، فالتلقي الحسي عنده جوهر العملية الشعرية وقوامها، ولذلك فهو يشير لفاعلية التلقي بالحواس حين يؤكد فاعلية الأقاويل المخيلة، فالشعر يحدث "تأثيره في المتلقي باعتباره (أقاويل مخيلة)"(٣).

ومن ثم، فالصور الحسية المتشكلة في مخيلة المتلقي، والمتولدة من القول المخيل تشكل الأثر الفاعل في نفسه إقبالاً أو نفوراً، وعليه، يتضح لنا ما للحس من دور كبير في انفعال النفس. ومن هنا، فالتخييل "استجابة نفسية تلقائية غير واعية ولا متعلقة، بمعنى أنها تتم في غياب العقل بحيث لا يكون هناك أدنى تدخل فيه، إلا أن هذه الاستجابة النفسانية غير المتروى فيها هي التي تترتب عليها الأفعال الإنسانية والسلوك الإنساني بصفة عامة، وذلك لأن الإنسان كثيراً ما يتبع تخيلاته أكثر من علمه(٤).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٢٩.

(٢) جابر عصفور : الصورة الفنية، ص ٢٨٢.

(٣) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ١٢٣.

(٤) المصدر السابق، ص ١٢٣.

ومن هنا، كانت الفاعلية الكبرى للتخييل الشعري، التي ركز عليها الفلاسفة المسلمون تستند إلى سيكولوجية المتلقي التي مبدؤها الحس، فالتلقي الحسي منطلق إثارة لنفس المتلقي التي تستجيب لتلك الإثارة.

وهنا تكمن أهمية عملية التلقي الحسي وفاعليتها، كونها تقود نفس المتلقي إلى الهدف المراد من القول المحاكى بلا روية، وفكر، عن طريق التأثير في قواه النزوعية من خلال الانفعال المتولد من تلقي المعطيات الحسية وإدراكها من جديد متأثرة بما تختزنه من تجارب، وما يحمله المتلقي من أفكار ومشاعر. فالشعر عند الفلاسفة يعد "بناءً تخيلياً، يستهدف إثارة المخيلة لدى المتلقي إثارةً خاصة، تؤثر في قوته النزوعية إلى الدرجة التي تقود إلى فعل أو انفعال"(١).

إذن، فقد ربط الفارابي بين ما أخذه عن أرسطو في حديثه عن النفس، وبين ما أخذه عن حديثه في الشعر ليقيم نظريته الشعرية المتمثلة في الغاية من الشعر فيما يوحي به من وقفة سلوكية يدفع الشاعر المتلقي إليها بأقاويل مخيلة بينها وبينه علاقة نفسية، إذ يقدم الشاعر مجموعة من الصور التي تستدعي من ذاكرة المتلقي طائفة من الخبرات المختزنة، تتفاعل عناصرها مع صور النص الشعري، مما مؤداه التأثير في نفس المتلقي، جعله يقف وقفة سلوكية معينة.

وكذلك فإن الانفعال التخييلي عند ابن سينا مرده الطبيعة الحسية للشعر، التي تتشكل بصور تنطبع في مخيلة المتلقي –أثناء عملية التلقي– والتي تؤدي دورها النفسي في التأثير عليه، لكسب استجابته لفعل أمر ما أو الكف عنه، "وينبغي أن يكون كأن الشيء يحس نفسه"(٢).

---

(١) جابر عصفور: قراءة التراث النقدي، ص ٢٤٩-٢٥٠.

(٢) المصدر السابق، ص ١٩٠.

ويتضح مما سبق أن مفهوم الفلاسفة للتخييل الشعري يقوم على أساس سيكولوجي واضح، يهدف إلى إثارة الصور الذهنية في مخيلة المتلقي، الأمر الذي من شأنه تأكيد أهمية الدور المعرفي للشعر، باعتبار الحس جوهراً له. ومن هذا المنطلق "ألحّ الفلاسفة على حسية الصورة في الشعر لأنها تقوم بمهمة تقريب الأشياء المجردة والأمور المعنوية وتوضيحها، أي تقريب ما هو غائب عن الحس بما هو حسي وعيني للعوام والجمهور الذين يعجزون عن إدراك الأفكار المجردة إلا عن طريق الحس والتخيل"(١). مما ينبني عليه أن تكون حسية الصورة في الشعر "قرينة للتوضيح والتفسير والإبانة"(٢).

---

(١) ألفت الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص ٢٣٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٣٠.

الخاتمة

إنّ النقد العربي القديم ممثلاً بالفلاسفة المسلمين من شرّاح أرسطو (الفارابي وابن سينا وابن رشد)، الذين اطلعوا على كتبه بما تخبيء بين دفتيها من قضايا وأفكار، أفاد كثيراً من هذا الإرث الأرسطي الكبير، وخاصة ما يرتبط منه عندهم بقضية التلقي.

وبعد هذا العرض، وفي نهاية هذا البحث بفصوله الخمسة، نستطيع أن نشير بإيجاز إلى أهم ما تم التوصل إليه فيه، ويتلخص ذلك في النتائج الآتية:

- حاول الفلاسفة المسلمون أن ينظروا إلى الشعر من حيث تأثيره في المتلقي على أنه عملية تخييل، وحاولوا تبيان ما تقوم به ملكة التخييل في العملية الشعرية، فالشعر عندهم كلام مخيل يحدث عند المتلقي استجابة انفعالية بفضل محاكاة الأشياء بواسطة أشياء أخرى، مما يجعله عندهم وسيلة للخطاب الشعري. موحدين في ذلك بين الفلسفة والأدب، الأمر الذي يجعل من النظرية الشعرية قسماً من اقسام التفكير الفلسفي العام، ذلك التفكير الذي جعل الإنسان محط اهتمامه وعنايته، فكان جلّ ما يرمي إليه هو الوصول به –الإنسان– إلى السعادة القصوى، بأن يعرف الخير ويعمل به، ويعرف الشر ويتجنبه.
- ركز الفلاسفة إبّان حديثهم عن التخييل على النص والمتلقي، في حين لم نجد التركيز ذاته عندهم على المبدع.
- للغرابة وما يتولد عنها من التعجيب واللذة والدهشة علاقة وثيقة بالتلقي، إذ تعد من أهم الإجراءات الأسلوبية التي يتوسل بها المنشئ للتأثير في نفس المتلقي، ومن ثم توجيهه الوجهة التي يريدها منه نحو الحث على فعل شيء ما، أو الكف عنه؛ وذلك لمفارقة هذه الإجراءات الأسلوبية المألوف من القول وخرقها المعتاد منه، الأمر الذي جعلها عند الفلاسفة الشرّاح معايير نقدية تدل على الإبداع الفني.

- إنّ الفلاسفة المسلمين إبّان معالجتهم لقضية التلقي الأرسطية المنشأ، لم يكونوا مسلوبي الإرادة والرأي تجاه أعمال أرسطو الفلسفية، إذ لم يكن ما قدموه من دراسات في ميدان الفلسفة والنقد تكراراً وترداداً لما قاله أرسطو، وإنما جاءوا بفلسفة توفيقية حاولت التوفيق بين ما أخذوه عن أرسطو وبين الثقافة العربية وطبيعة الشعر العربي الغنائي الطابع.
- أدرك الفلاسفة النقاد المحاكاة الأرسطية وفهموها من الناحية النظرية، لكنهم كانوا يقعون في الخطأ عند محاولة تطبيقها على الشعر العربي؛ وذلك بسبب تفسيرهم المحاكاة بالتشبيه، الأمر الذي جعل الشعر العربي أسيراً للمجاز، وكأنه -المجاز- غاية الشعر الوحيدة.
- جاءت معالجة الفارابي وابن سينا للتلقي معالجة نظرية، تعتمد في المقام الأول على تكوين المفاهيم والتصورات النظرية التي تشكل الأصول الأساسية لنظرية التلقي، في حين نجد أن ابن رشد يتعدى هذا الجانب النظري إلى الجانب التطبيقي في محاولة منه للتدليل على ما جاء به من مفاهيم وتصورات نظرية، لكنه لم يصب في الأمثلة التي ساقها لتوضيح المحاكاة وأثرها الفاعل عند المتلقي، خاصة أنه أتى بأمثلة جزئية تتمثل بأبيات شعرية، و لم يأت بالقصيدة كاملة.
- وبقي أن نقول أن كتب أرسطو في الفلسفة والأدب، ما زالت بحاجة إلى الكثير من البحث والدراسة، فهي ما زالت تحوي في أعماقها الكثير من الأفكار والقضايا والنظريات التي تنتظر من يخرجها إلى حيز الوجود، للإفادة منها في مجال النقد العربي.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أوغان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، إفريقيا الشرق للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م.
- إيزر، فولفانج : فعل القراءة، ترجمة عبدالوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- بارت، رولان: لذة النص، ترجمة، منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط١، ١٩٩٢م.
- بدوي، عبد الرحمن: أرسطو، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٠م.
- .... : ملحق الموسوعة الفلسفية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- جفرسون، آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢م.
- الجوزو، مصطفى: نظريات الشعر عند العرب، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨١م.
- جويو، جان ماري: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٥م.

- جيمس، ر.أ. سكوت: صناعة الأدب، ترجمة: هاشم الهنداوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ١٩٨٦م.
- درابسة، محمود:مفاهيم في الشعرية: دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، إربد- الأردن، ٢٠٠٣م.
- أبو ديب، كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
- راغب، نبيل: دليل الناقد الأدبي، مكتبة غريب، ١٩٨١م.
- ربابعة، موسى:الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن- اربد، ط١، ٢٠٠٣م.

..............: النقد العربي والوظيفة الاجتماعية للشعر حتى نهاية القرن الخامس الهجري "في ضوء النقد الحديث"، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، اربد، ٢٠٠٣م.

- ابن رشد، أبو الوليد: تلخيص الخطابة، تحقيق: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- ....: تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، ١٩٧٣م.
- ....: تلخيص كتاب الشعر، تحقيق تشارلس بتروث وأحمد عبد المجيد هريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- الروبي، ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.
- زايد، سعيد: الفارابي، دار المعارف – القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م.

- سلان، رمان : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٦م.
- سلوم، تامر: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، دار الحوار، اللاذقية- سورية، ط١، ١٩٨٣م.
- ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبدالله:الخطابة من كتاب الشفاء، تحقيق: سليم سالم، إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢م.
- ....: فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن أرسطو طاليس فن الشعر، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، ط٢، ٩٧٣م.
- ....:عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط٢، ١٩٨٠م.
- ....:القياس من كتاب الشفاء، تحقيق: سعيد زايد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م.
- ....:المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب ريطوريقا، تحقيق: محمد سليم سالم، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٠م.
- ....:النجاة في الحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط٢، ١٩٣٨م.
- الصكر، حاتم: ما لا تؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية، بيروت، دار كتابات، ١٩٩٣م.
- ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٩م.

- طاليس، أرسطو:الأخلاق، ترجمة: اسحق بن حنين، تحقيق: عبد الرحمن بـــدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٧٩م.
- ....:الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٦م.
- ....:فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- ....:في الشعر، تحقيق: شكري عياد، دار الكتاب العربية، القـــاهرة، ١٩٦٧م.
- العبد، محمد: اللغة والإبداع الأدبي، القاهرة: دار الفكـــر للدراســـات والنـــشر والتوزيع، ١٩٨٩م.
- عبدالحميد، شاكر :التفضيل الجمالي (دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)، عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠١م.
- عصفور، جابر:الصورة الفنية في التراث انقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- ....:قراءة في التراث النقدي، عين للدراسات والبحـــوث الإنـــسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٤م.
- ....:مفهوم الشعر، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
- عياد، شكري:اللغة والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي، انترناشيونال بـــرس، ط١، ١٩٨٨م.

- ....:كتاب أرسطو طاليس في الشعر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧م.
- الغذامي، عبدالله: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
- الفارابي، أبو نصر محمد بن محمد بن طرخان: إحصاء العلوم، تحقيق: عثمان أمين، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٨م.
- ....: تحصيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار الأندلس – بيروت، ١٩٨١م.
- ....: التنبيه على سبيل السعادة، تحقيق جعفر آل ياسين، دار المناهل- بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٧م.
- ....: جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، ضمن كتابات أرسطو طاليس في الشعر، لابن رشد، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٩٧٦م.
- ....: الحروف، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ١٩٦٩م.
- ....: رسالة في قوانين صناعة الشعر، ضمن كتاب أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- ....: الشعر، تحقيق: محسن مهدي، مجلة شعر، بيروت، العدد ١٢، ١٩٥٩م.
- ....: فصول المدني، تحقيق د.م. دنلوب، طبعة جامعة كمبردج، ١٩٦١م.

- ....: في المنطق، العبارة، تحقيق: محمد سليم سالم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦م.
- ....: فلسفة أرسطو طاليس وأجزاء فلسفته ومراتب أجزائها والموضع الذي منه ابتدأ وإليه انتهى، تحقيق: محسن مهدي، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦١م.
- ....: الموسيقي الكبير، تحقيق وشرح: غطاس عبدالله خشبة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر – القاهرة، ١٩٦٧م.
- فروخ، عمر: تاريخ العلوم عند العرب، دار العلم للملايين، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.
- قصبجي، عصام: نظرية المحاكاة، دار القلم، حلب، ط١، ١٩٨٠م.
- كريسطيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الذامي، ، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توباق للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
- المبارك، محمد : إستقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
- المبخوت، شكري: جمالية الألفة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، ط٤، ١٩٩٣م.
- محمود، زكي نجيب: نظرية الشعر عند الفارابي، ضمن كتاب فلسفة وفن، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٣م.
- مصلوح، سعد: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.
- مكاوي، عبد الغفار: قصيدة وصورة، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.

- أبو ناضر، موريس : إشارة اللغة ودلالة الكلام، أبحاث نقدية، دار مختارات، بيروت، ١٩٩٠م.
- ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط١، ١٩٩٤م.
- نصر، عاطف جودة: الخيال، مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.
- هو، غراهام: مقالة في النقد، ترجمة: محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٣م.
- الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي– لبنان، ١٩٩٠م.
- ويليك، رينيه ووارين أوستن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م.
- ياوس، هانز روبرت جوس : الأدب ونظرية التأويل، ترجمة سلافة حجازي، ضمن كتاب ما هو النقد، تحرير بول هيرنادي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩م.
- اليوسفي، محمد لطفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، ١٩٩٢م.

الدوريات

- إبرامز، م.إ : المدارس النقدية الحديثة في معجم المصطلحات الأدبيـــة، ترجمـــة: عبدالله معتصم الدباغ. الثقافة الأجنبية، العدد ٣، ١٩٨٧م.
- إبراهيم، نبيلة: القارئ في النص، مجلة فصول، المجلد ٥، العدد ١، ١ أكتـــوبر – نوفمبر – ديسمبر، ١٩٨٤م.
- بلحسن، عمار: قراءة القراءة، مدخل سوسيولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصـــر، العدد ٨٤– ٨٥، ١٩٩١م.
- محمود الدرابسة: اللذة الفنية في النقد العربي القديم، مجلة أبحاث اليرموك، المجلـــد ١٦، ع٢، ١٩٩٨م.
- موسى ربابعة:الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للأبحاث والدراسات، المجلد ١، العدد ٤، ١٩٩٥م.
- ....: المتوقع واللامتوقع: دراسة في جمالية التلقي، أبحـــاث اليرمـــوك، المجلد ١٥، العدد ٢، ١٩٩٧م.
- الزعبي، زياد،: "التعجيب" عند ابن سينا: المصطلح والمفهوم، أبحـــاث اليرمـــوك، المجلد ٢٢، العدد٢.
- عبدالله، خالد : التطهير في الأدب، عرض ومناقشة : فريال جبوري غزول، مجلة فصول، المجلد ٧، العدد ٣-٤، إبريل – سبتمبر، ١٩٨٧م.

Abstract

Acquisition among Aristotle's explainers of Muslim philosophers

Prepared by:

Maram Mohammed Radwan Al-Momani

Supervised by:

Professor Musa Rabab'ah

This study investigated the poetry acquisition issue in ancient Arabic criticism among Aristotle's explainers of Muslim philosophers- Farabi, Ibn Sina, and Ibn Rushd, through an introduction and five chapters.

The first chapter presents the Aristotle's strangeness (Gharabah) and the mechanism by which it had transferred to the Muslim Philosophers, its relationship with clarity on one side and triteness on the other, in addition to taking it as being a poetic feature that imposes an effect in influencing the acquirer.

The second chapter deals with the concept of marveling (Ta'jeeb) in Aristotle's writings, and in those of the Muslim philosophers, and its relationship with acquisition as it describes the psychological effect the marveling imposes in the acquirer mind. Also, this chapter investigated the sources of marveling and the effect of marveling on acquirer.

The third chapter is intended to study the concept of pleasure, starting by describing the pleasure as one of the main poetic roles. Then, exploring the synonyms of pleasure in the Muslim philosopher writings, thereafter the sources of pleasure and its effects on the acquirer were explored.